STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

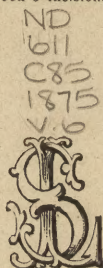
DAL SECOLO II AL SECOLO XVI

PER

G. B. CAVALCASELLE E J. A. CROWE.

VOLUME SESTO

PITTORI FIORENTINI FIN POCO DOPO
LA PRIMA METÀ DEL SECOLO XV.

Con 5 incisioni.

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER.

1894

AVVERTENZA.

Mentre era in corso di stampa il presente volume, sono state riordinate le pitture esistenti nelle Gallerie degli Uffizi e dell' Accademia di Belle Arti in Firenze, per modo che molte di esse hanno avuto una collocazione ed un numero diversi da quelli indicati da noi. Abbiam creduto di tener conto di tali modificazioni nel seguente prospetto.

In questo prospetto trovansi ordinatamente indicati: la pagina del volume cui la pittura si riferisce; il nome del maestro che la eseguì; la Galleria che la possiede; la pagina dell' ultimo catalogo della Galleria, nonchè il numero col quale è indicato il dipinto in detto catalogo.

Pag. 10. Peselli. — Galleria degli Uffizi, pag. 93, n. 65.

Pag. 14. Peselli. — Galleria degli Uffizi, pag. 92, n. 56.

Pag. 23. Pesellino. — Galleria dell' Accademia di Belle Arti, pag. 44, n. 72.

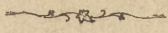
Pag. 49. Baldovinetti. — Galleria degli Uffizi, pag. 92, n. 60.

Pag. 51. Baldovinetti. — Galleria dell'Accademia di Belle Arti, pag. 79, n. 159.

Pag. 102. Pollaioli. — Galleria degli Uffizi, pag. 203, n. 1153.

Pag. 106. Pollaioli. — Galleria degli Uffizi, pag. 94, 95, nn. 69, 70, 71, 72, 73.

Pag. 107. Pollaioli. — Galleria degli Uffizi, pag. 222, n. 1306.

Pag. 117. Pollaioli. — Galleria degli Uffizi, pag. 221, n. 1301.

Pag. 130. Pollaioli. — Galleria degli Uffizi, pag. 202, n. 30.

Pag. 135. Pollaioli. — Galleria dell' Accademia di Belle Arti, pag. 38, nn. 59 e 60.

Pag. 137. Pollaioli. — Galleria degli Uffizi, pag. 202, n. 30 *bis*.

Pag. 177. Verrocchio. — Galleria dell' Accademia di Belle Arti, pag. 43, n. 71.

Pag. 186. Verrocchio. — Galleria degli Uffizi, pag. 218, n. 1278 *bis*.

Pag. 206. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 219, n. 1267 bis.
Pag. 211. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 136, n. 1286.
Pag. 215. Botticelli. — Galleria dell' Accademia di Belle Arti, pag. 47, n. 80.
Pag. 218. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 136, n. 39.
Pag. 221. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 221, n. 1299.
Pag. 225. Botticelli. — Galleria dell'Accademia di Belle Arti, pag. 44, n. 73.
Pag. 228. Botticelli. — Galleria dell'Accademia di Belle Arti, pag. 45, n. 74.
Pag. 242. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 205, n. 1182.
Pag. 246. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 203, n. 1158.
Pag. 247. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 203, n. 1156.
Pag. 250. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 223, n. 1316.
Pag. 262. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 220, n. 1289.
Pag. 263. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 205, n. 1179.
Pag. 263. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 202, n. 30.bis
Pag. 263. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 96, n. 79.
Pag. 263. Botticelli. — Galleria degli Uffizi, pag. 96. n. 78.
Pag. 265. Botticelli. — Galleria dell'Accademia di Belle Arti, pag. 50, n. 85.
Pag. 265. Botticelli. — Galleria dell'Accademia di Belle Arti, pag. 80, n. 162.
Pag. 265. Botticelli. — Galleria dell'Accademia di Belle Arti, pag. 79, n. 158.
Pag. 266. Botticelli. — Galleria dell'Accademia di Belle Arti, pag. 80, n. 161.
Pag. 266. Botticelli. — Gálleria dell'Accademia di Belle Arti, pag. 79, n. 157.
Pag. 266. Botticelli. — Galleria dell'Accademia di Belle Arti, pag. 78, n. 154.
Pag. 266. Botticelli. — Galleria dell'Accademia di Belle Arti, pag. 50, n. 84.

ILLUSTRAZIONI AL SESTO VOLUME

ERRATA-CORRIGE

Pag.	Lin.		
21	22	in quello della morte...	in quello precedente alla morte..
86	37	Coppimo	Coppino
95	36	d' oro 30 36. 6	3036. 6
118	27	quanto il colore	quanto il collare
124	25	liquide o brunastro scure	liquide brunastro scure
137	18-19	al n. 4 Sala 30 bis	al n. 30 bis
161	38	Se è vero che il Verrocchio nascesse nel 1432 come dice più sotto il Vasari, bisogna	Se nacque il Verrocchio nel 1435, come dicemmo più addietro (vedi la nota 1 a pag. 149) bisogna
174	35	Ghirlandaio, vedi Vasari vol. V, pag. 71. Di ciò avremo	Ghirlandaio (Vasari vol. V, pag. 71), avremo
183	41	da Fra Filippo Lippi	da Filippino Lippi
186	12	si conosce in pittura del valente	si conosce di questo valente
190	12	del Marchesato di Westminster	del Marchese di Westminster
307	12	con sopra delle bozze di pietra	con sopra dei massi di pietra

CAPITOLO PRIMO.

I PESELLI.

Abbiamo studiato il progresso e il rinnovarsi dell'arte fiorentina nel XV secolo, in alcune delle sue fasi più importanti. I caratteri dell'arte di Paolo Uccello, di Andrea del Castagno e di Domenico Veneziano furono soggetto di minuta analisi e di confronti; abbiamo tenuto dietro allo svolgimento della vita artistica di Fra Filippo e descritto il processo tecnico dell'arte sua bastantemente, per dimostrare che, mentre egli perfezionava la vecchia maniera, si teneva lontano da qualunque nuova ricerca nelle tecniche del colorire ad olio. La povertà delle notizie intorno alle opere di Domenico Veneziano, non ci permise di conoscere i tentativi fatti dai fiorentini nel secolo XV per cambiare l'antico metodo della tempera, ma il compito ci riesce meno difficile quando consideriamo i lavori eseguiti dopo dai Peselli, dal Baldovinetti, dai Pollaiuoli e dal Verrocchio. Tutti questi artisti adoperarono l'olio mescolato con vernice, senza essere però capaci di ottenere quella chiarezza, fusione e trasparenza che erano necessarie. Essi cercarono di abbandonare i vecchi metodi per i nuovi, dei quali prevedevano la superiorità che ne poteva derivare. Avendo poca esperienza dei nuovi, lavorarono

lottando con difficoltà che soltanto il tempo potè vincere; e prova ne siano le pitture di Pesellino che riuscirono più piacevoli coll' uso della tempera (seguendo in ciò Fra Filippo), che non quelle ove cercò di far uso della nuova maniera. Così dobbiamo pure riconoscere che le opere del Baldovinetti, dei Pollaiuoli ed anco dello stesso Verrocchio, sono di un colorito meno gradevole di quello che vediamo nei dipinti di Fra Filippo. Ma possiamo anco aggiungere che, nel colorire a tempera, lo stesso Fra Filippo è superiore a tutti i pittori della Scuola toscana. L' olio e la vernice furono dapprima usati nei panneggiamenti, nel paesaggio e negli accessorii: le difficoltà di valersene nelle carni riuscivano ad essi quasi insuperabili. L' imperfezione del metodo e la natura delle sostanze adoperate erano tali, che non davano al pittore tempo sufficente per lavorare e condurre a fine l' opera. L' arte di coprire le pitture con vernici trasparenti o semitrasparenti, che venne in uso successivamente, non era ancora conosciuta, e perciò i primi innovatori furono costretti, per la mancanza di codesti mezzi, a preparare ed applicare direttamente, nelle carni, la tinta loro speciale, senza quasi potere, se non che malamente, ripassarvi sopra altro colore. Questa tinta stesa a quel modo sulla mestica della tavola non poteva che con difficoltà adoperarsi, a causa della sua natura poco atta ad una perfetta fusione: quando era asciugata abbastanza, si ricopriva dove era necessario, con tinte più scure, nel modo che si usava dipingendo a tempera, onde ne derivava una superficie di colore rialzata e vischiosa, la quale fa conoscere il lavoro della manipolazione. Il medesimo processo che rendeva la superficie del colore rilevata nelle carni, era naturalmente più visibile nei panneggiamenti, nel paesaggio e negli altri accessorii, dove le tinte sovrapposte,

invece d' esser liquide, erano messe, specialmente nell' ombreggiature, con sostanza di colore. Così troviamo le carni di un colorito duro, vitreo e lucido, eseguite con tinte talmente tenaci da far apparire la difficoltà provata dal pittore nel distenderle sulle parti circoscritte dai contorni.

L' imperfezione visibile nelle carni è egualmente apparente nei capelli; imperocchè il pittore, desideroso di conservare la leggerezza necessaria, per dare alle teste rotondità, adoperava o il bianco, o una tinta chiara per il fondo, sopra alla quale indicava minutamente come una successione di linee ripassate con tinta più scura nelle parti in ombra. Nel paesaggio è meno visibile l' imperfezione di codesto metodo: il cielo era spesso eseguito a tempera; ma dove fu dipinto, o ripassato col nuovo metodo, si hanno i medesimi difetti. I panneggiamenti sono sempre rilevati con forti contrasti di luce e d' ombra, per far risaltare, o mettere in rilievo le forme delle figure; e le ombre sono in generale di tinte olivastre e quasi uniformi, mancanti di trasparenza e di rilievo; però, come abbiam detto, il paesaggio è ancora la parte in cui riscontrasi meno imperfezione.

Fra i pittori protetti da Cosimo de' Medici fu anco Giuliano d' Arrigo di Giuocolo Giuochi, conosciuto col nome di Pesello.[1]

Nato a Firenze nel 1367[2] fu con Agnolo Gaddi incaricato, il 2 dicembre dell' anno 1390, dai soprinten-

[1] Vedi la portata al Catasto di Giuliano per la tassa della ricchezza mobile nel 1427, pubblicata nel *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, vol. IV (1860), pag. 207. Ivi si legge: « Ancora ò d'incarico fior. qualtordici a Cosimo di Giovanni de' Medici, i qua' danari furono per resto d'una ragione di danari mi servì, quando maritai l'una delle due mie figliuole : fior. 14. »

[2] Vedi la sua dichiarazione nella portata al catasto del 1427 ; *Giornale Storico*, op. cit., pag. 206.

denti di Santa Maria del Fiore, di disegnare un monumento a Pietro da Farnese e Giovanni Acuto. [1]

Cinque anni prima, cioè ai 28 di giugno del 1385, troviamo il Pesello inscritto nella matricola de' Medici e degli Speziali: [2] nel 1398 è scelto insieme con Simone orafo e con Neri d'Antonio, pittore, a far la stima di una figura in marmo di San Girolamo, eseguita da Piero di Giovanni tedesco per la facciata di Santa Maria del Fiore. [3] Lavorò poi il fregio di vetro, da' beccatelli in giù, del tabernacolo dell' arte di Calimala posto in un pilastro di Orsanmichele nel 1414-16, e i drappelloni che dovevano stare attaccati alle pareti dentro la chiesa di San Giovanni. [4] Egli fu uno dei concorrenti per la cupola di Santa Maria del Fiore, e nel 1419, ai 19 marzo, presentò un suo modello in legno: il dì 1° di aprile del 1420 venne pagato per i consigli e fatiche sostenute intorno al modello della cupola, ed ai 16 dello stesso mese era nominato, quale sostituto al Brunelleschi, nell' ufficio di provveditore della cupola, quando questi, per qualsivoglia causa, venisse a mancare o rinunziasse all' ufficio: nell' 11 aprile 1424 presentava un modello della catena della cupola, e nel febbraio dell' anno seguente aveva eseguito un altro modello di legno per mostrare come essa doveva esser costruita. [5] Le quali notizie ci attestano che il Pesello doveva essere esperto anco nelle cose di architettura. Nè ciò è cosa nuova, sapendosi come nell' educazione artistica di quei tempi,

[1] Vedi Baldinucci, *Opere*, vol. V, pag. 198, ed il secondo volume di questa opera, *Vita di Agnolo Gaddi*, a pag. 202 e la nota 4.

[2] Vedi il Ricordo nel *Giornale Storico*, op. cit., anno 1860, a pag. 189.

[3] *Giornale Storico*, op. cit., pag. 190.

[4] Ivi.

[5] Per queste notizie vedi Cesare Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore illustrata*, Firenze, Barbèra, Bianchi e C., 1857, pag. 25-33, 36-72. Vedi anco Moreni, *Vita di Brunellesco.*

tutte le arti sorelle erano studiate e praticate da uno stesso maestro; i loro allievi poi, secondo l'inclinazione di ciascuno, si davano di preferenza all'una più che all'altra di queste arti, ma, all'occorrenza, le trattavano anche tutte.

Nel 1430, Giuliano d'Arrigo, finisce una tavola coll'Annunziata che Giovanni Toscani aveva incominciata per Simone Buondelmonti, come abbiamo già a suo luogo ricordato.[1]

Fu Giuliano, già lo dicemmo, matricolato all'arte de' Medici e Speziali ai 28 di giugno del 1385,[2] ma il suo nome non appare nel registro della Compagnia dei Pittori di San Luca che nel 1424.[3] Da quanto si è veduto, la tassa della ricchezza mobile di Pesello rettifica l'opinione del Vasari che Francesco Pesellino fosse figlio di Pesello, mentre invece ne era nipote.

Giuliano viveva colla moglie, monna Bartolommea, in via Borgo San Frediano; ma la sua bottega era nel Corso degli Adimari. Una delle figlie era rimasta vedova del pittore Stefano, prima del 1427; l'altra, Caterina, aveva soltanto 11 anni al tempo della portata al Catasto di Giuliano: il genero di questo lasciò la moglie in cattive condizioni, ed il figlio di lui Francesco, conosciuto poi col nome di Pesellino, rimase col nonno. Il Vasari confuse i nomi, la parentela ed i lavori dei due pittori, laonde la confusione che egli fa è quasi inestricabile. La bottega dalla quale uscirono i quadri attribuiti ai Peselli, era di Giuliano, ma i lavori fatti da lui non si sono conservati fino a noi, e non siamo certi dell'autenticità dei quadri assegnati all'uno od all'altro dei due artisti. Tutto quello che possiamo dire è questo,

[1] Vedi il vol. II di questa edizione, pag. 129, e la nota 4.
[2] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, vol. III, pag. 41.
[3] Ivi.

che Francesco di Stefano nacque circa il 1422, si sposò nel 1442[1] e rimase a lavorare nella bottega di Giuliano fino alla morte di questo, avvenuta nel 1446.[2] Nell'anno dopo, cioè nel 1447, lo troviamo inscritto nella Compagnia dei pittori di San Luca.[3] E nel 1453, come rilevasi da una dichiarazione fatta davanti al tribunale in Firenze, si associò con un vecchio pittore di nome Piero di Lorenzo di Pratese e con Zanobi di Migliore,[4] ma dopo qualche tempo si divise da loro. Pesellino morì il 29 di luglio del 1457 all'età di 35 anni.[5]

Il buon Giuliano che educò il nipote nella propria arte, non avrà potuto ottenere molta assistenza nell'esercizio di essa, prima che il nipote arrivasse all'età di 18, o di 19 anni, così che il vero lavoro del Pesellino non può incominciare prima del 1440

1 Vedi la nota qui appresso.

2 Nella Tavola alfabetica, o. c., si dice morto il primo aprile dell'anno 1446, e fu sepolto al Carmine. Nel Vasari, edito dal Sansoni, t. III, pag. 42, si dice morto invece a' 6 di aprile dell' anno 1446 e fu sepolto nel Carmine.

3 Gualandi, *Memorie*, op. cit., Serie VI, pag. 181.

4 Firenze, 20 settembre 1457. Sotto questa data è una petizione di Piero di Lorenzo al tribunale di Mercanzia, nella quale egli dice che aveva dipinto, insieme a Francesco di Stefano, un paliotto per il prete Piero di Pistoia, per il quale questo doveva pagare 150 fiorini, o quel più, anzi fino a 200, conforme fosse giudicato da Piero di Cosimo de' Medici. Egli domandò che questo quadro fosse sequestrato agli eredi di Francesco di Stefano, aggiungendo pure che egli era stato socio di Zanobi di Migliore sino dal primo agosto del 1453. — Firenze, 10 ottobre 1457. Nella dichiarazione di monna Tarsia, vedova di Stefano, alla petizione di Lorenzo, essa dice essersi maritata nel novembre del 1442. Questi ricordi, trovati dal signor G. Milanesi, sono negli Archivi Fiorentini, tribunale di Mercanzia, cause ordinarie, libro 1406, pag. 150, tergo.

Piero di Lorenzo si matricolò alla Compagnia dei pittori fiorentini nel 1424, ma non conosciamo nessun lavoro suo. Vedi Gualandi, *Memorie*, op. cit., pag. 187.

5 Egli fu sepolto in San Felice in Piazza, lasciando monna Tarsia che a lui s'era sposata fino dal novembre del 1442, con prole in tenera età. Per queste ed altre notizie, vedi il *Giornale Storico*, anno IV, 1860, a pag. 190.

circa. Ammettendo questo computo, Giuliano avrebbe avuto allora dai 73 ai 75 anni. Non è più che giusto credere che i lavori in questa epoca furono del minore dei due artisti, sotto la direzione del maggiore? Questa opinione potrebbe essere confermata, se avessimo le date delle pitture attribuite ai Peselli, ma queste date sono ancora incerte. Nei lavori dei quali dovremo parlare, si riscontrano le innovazioni che nell'arte si andavano ricercando in Firenze nella seconda metà del XV secolo; innovazioni introdotte da Paolo Uccello e da Andrea del Castagno, seguiti dal Baldovinetti.

Questi lavori potrebbero essere di Giuliano; ma in tal caso osserveremmo il fenomeno poco comune di un artista che, educato alla scuola giottesca, si volta con apparente facilità al naturalismo dei pittori del secolo XV. Sarebbe perciò interessante poter vedere dalle opere di Giuliano come un tal cambiamento fosse avvenuto, mentre invece manchiamo degli esemplari che ce lo dimostrino.

Ignoriamo pure chi fosse il maestro di Giuliano. Dal Vasari fu notato che « Pesello imitò la maniera d'Andrea del Castagno; e tanto prese piacer del contraffare animali e di tenerne sempre in casa vivi d'ogni specie, che e' fece quelli sì pronti e vivaci, che in quella professione non ebbe alcuno, nel suo tempo, che gli facesse paragone. Stette fino all'età di trent'anni sotto la disciplina di Andrea, imparando da lui; e divenne bonissimo maestro. »[1]

Il che non poteva avvenire prima che Andrea avesse raggiunto almeno l'età di 20, o 25 anni, e cioè nel 1410 o 1415; ma poichè Giuliano era nato nel 1367, nell'anno 1410 o nel 1415 avrebbe avuto 43, o 48 anni. Quanto al Pesellino, sappiamo che sopravvisse a Giu-

[1] Vasari, vol. IV, pagg. 180-181.

liano undici anni. Comunque sia, è certo che alcuni dipinti indicati come lavori di quei due pittori, mostrano un' arte che ricorda quella di Andrea del Castagno, di Paolo Uccello e del Baldovinetti; ma sappiamo pure che dopo la morte di Giuliano, Francesco lavorò con Fra Filippo; quindi si può credere che il Pesellino, morto Giuliano, e dopo aver seguito anch' esso la maniera dei pittori sopra menzionati, e forse anco di preferenza quella di Andrea del Castagno (pittore di maggiore ingegno dei Peselli, benchè avesse 5 anni meno del Pesellino), si mettesse a seguire l'arte di Fra Filippo, ch'era tanto diversa, specialmente nelle tecniche del colorire.

Qui poi viene naturale la domanda: Come mai si operò questa trasformazione nell' arte di Francesco, giacchè il fatto sussiste e sappiamo con certezza ch' egli dipinse in compagnia di Fra Filippo, e nel modo proprio di quel maestro, come racconta il Vasari?[1]

L' Albertini nel suo *Memoriale* indirizzato a Bartolommeo da Montelupo, non ricorda Giuliano Pesello, ma bensì il Pesellino;[2] così non ne fa menzione Giovanni Santi padre di Raffaello, nella sua *Cronaca rimata*, in cui, tacendo di Giuliano, ricorda appunto il Pesellino insieme a Fra Filippo.[3]

Quali che sieno stati i meriti di Giuliano nella pittura, è chiaro da quanto abbiamo veduto che il nipote di lui era stimato più valente pittore.

I quadri tuttavia che il Vasari assegna ad ambedue, attestano ch' egli ha ben giudicato il loro stile, come la tecnica esecuzione; e l' asserzione di lui intorno alla ri-

[1] Vasari, vol. IV, pagg. 182-183.

[2] Albertini, *Memoriale*, op. cit., pag. 14.

[3] « E in medaglie ed in pictura il Pisano; Frate Filippo e Francesco Pesselli, Domenico chiamato il Veneziano. » Vedi Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, op. cit., pag. 73.

produzione vera degli animali, potrebbe essere anche oggidì ripetuta.[1]

Il Filarete nel suo *Trattato dell'Architettura* nomina Francesco di Pesello e Pesello, che dice gran maestri di animali.[2]

Il Vasari ricorda, che il Pesello « lavorò in casa de' Medici una spalliera d'animali, molto bella; ed alcuni corpi di cassoni, con storiette piccole di giostre di cavalli: e veggonsi in detta casa sino al dì d'oggi, di mano sua, alcune tele di leoni i quali s'affacciano a una grata, che paiono vivissimi: ed altri ne fece fuori; e similmente uno che con un serpente combatte: e colorì in un' altra tela un bue ed una volpe, con altri animali molto pronti e vivaci. » Non si sa quale fine abbiano avuto questi lavori.[3]

Il Vasari racconta che dopo aver dato, il Pesello,

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 181. Sembra che questo sia stato uno studio a cui rivolsero specialmente la loro attenzione i pittori Paolo Uccello, Andrea del Castagno, i Peselli, Vittor Pisanello e Benozzo Gozzoli.

[2] Cfr., *Trattato dell'Architettura*, citato nella nota 3 del Vasari, vol. IV, a pag. 183.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pagg. 181-82. Nell'inventario delle masserizie del Magnifico Lorenzo de'Medici dell'anno 1512, si trova ricordato al fogl. 6 °, tra le altre cose, un dipinto di mano di Francesco di Pesello « entrovi una caccia »; ed al fogl. 13 « uno panno con lioni nelle gratichole, di mano di Francesco di Pesello ». Al fogl. 38 una Nostra Donna a sedere col Bambino in braccio, con due angioletti a' piedi, di mano di Francesco di Pesello.

È indubitato che sino ad ora si parla di Francesco Pesello e non del Pesello; ma al foglio 16 troviamo: « Uno quadro chon chornicce messo d'oro, dipintovi uno Santo Girolamo ed uno San Francesco di mano di Pesello e Fra Filippo ». E più sotto abbiamo, un tondo alto br. 2 entrovi la storia dei Magi, di mano di Pesello e Fra Giovanni.

In questo inventario è chiaramente distinto il Pesello dal Pesellino, ed a meno che non vi sia errore nel ricordare l'uno per l'altro, è singolare il vedere come il Pesello seguisse nelle sue pitture a tempera la maniera di Fra Filippo, derivata da quella dell'Angelico; ed è anche per noi cosa del tutto nuova il sapere che il Pesello aveva pur dipinto insieme col Beato Angelico.

buon saggio del saper suo, « gli fu dalla Signoria di Fiorenza fatto dipingnere una tavola a tempera, quando i Magi offeriscono a Cristo; che fu collocata a mezza scala del loro Palazzo: per la quale Pesello acquistò gran fama; e massimamente avendo in essa fatto alcuni ritratti, e fra gli altri quello di Donato Acciaiuoli. »[1]

Adorazione dei Magi. Firenze. Uffizi.

La tavola è rettangolare e contiene circa 30 figure di piccola dimensione. Sul davanti, a destra di chi osserva, sotto la capanna, avvi di profilo la Vergine, la quale tiene seduto sulle ginocchia il Bambino Gesù. Egli ha nella mano sinistra un uccellino e coll' altra è in atto di benedire il più vecchio dei Re Magi, che gli sta dinanzi di profilo con le braccia piegate e le mani aperte come in atto di avvicinarsi a lui per baciargli il piede. Lì presso trovasi San Giuseppe ritto in piedi,

[1] Vedasi Vasari, volume IV, pagina 181, e nella nota 3, della stessa pagina, è detto: « Il prof. Rosini racconta d'aver ritrovata in Bologna questa tavola, presso un tal Parrassisi, passata poi in proprietà di una Gaudenzi, sua nipote, e ne offre intagliato il gruppo principale. (*Storia della Pittura,* vol. III, 16.) Non sappiamo però con qual fondamento asserisca ciò il professore; imperciocchè avendo noi cercato in quella tavola il ritratto di Donato Acciaiuoli, non vi abbiamo potuto riscontrare nessuna testa che ricordi le fattezze, già note per altri ritratti, di quel personaggio. Qualcuno invece l'attribuisce a Masolino da Panicale. »

Il Lanzi nella sua *Storia Pittorica* suppose che la tavola dell'Epifania di Pesello fosse nella real Galleria di Firenze. E nella nota, a pag. 37, vol. III del Vasari, edito dal Sansoni, si osserva che il Lanzi si appose benissimo, perchè « questa tavola, fino dal 1848, fu dal signor Carlo Pini riconosciuta tra quelle che allora stavano lontane dalla vista del pubblico, nel corridore che dalla galleria conduce al Palazzo Vecchio. Essa è oggi nel corridore della detta galleria (degli Uffizi), indicata sotto il N° 26. »

Nella prima edizione il Vasari ricorda « che questo saggio fu una tavola per la cappella di Santa Lucia in via de' Bardi.» Vedi la nota 2 a pag. 181, vol. IV, dell'edizione Le Monnier.

Molti sono i ritratti in questo dipinto; ma ci è difficile poter indicare quale sia veramente quello dell'Acciaiuoli, perchè furono quasi vane le nostre ricerche intorno alla sua fisonomia, non essendoci stato possibile di trovarla che fra i ritratti dipinti da Cristoforo dell'Altissimo esistenti nella Galleria degli Uffizi, i quali sono eseguiti in modo così convenzionale, da non potersene fidare.

veduto di fronte, il quale tiene nella sinistra il vaso dell' offerta, di cui, sollevato coll'altra il coperchio, sta osservando attentamente ciò che esso contiene. Dietro alla Vergine trovasi la mangiatoia col bue e l' asino, e gli altri Re Magi stanno ritti nel mezzo, colle loro offerte in mano, circondati da personaggi del loro seguito, vestiti con ricchi costumi del secolo XV. Chiudono la scena da questo lato i servi, parte a piedi e parte a cavallo. Sul davanti, per i primi, vedonsi i cavalli dei Re Magi splendidamente bardati: uno di questi, rappresentato di scorcio, colla testa di contro all'osservatore, è tenuto per la briglia da un servo; un altro è pure di scorcio, ma rivolto colla testa dal lato opposto. Sul davanti sta accucciato un grosso cane mastino; e fra le ultime figure a cavallo, un servo è rivolto colla testa in alto, mentre colla mano sinistra, sollevando il braccio, sta per mettere al volo un falco: nel cielo vicino alla capanna vedesi la stella che servì di guida ai Re Magi. Le figure hanno in generale teste grosse, corpo corto con gambe lunghe e grosse; attacchi ed estremità difettose. Il terreno è tutto coperto di erbe e fiori silvestri, e le montagne di alberi fioriti: la capanna è formata da massi di pietra e da parte d' un muro d' una fabbrica, sopra il quale sono poste le travi che sostengono la tettoia di canne e paglia. Tutto ciò è riprodotto minutamente con ogni particolare e con tecnica esecuzione del colorito ancora imperfetta, quale si riscontra nelle altre opere dei pittori naturalisti di quel tempo in Firenze.

Abbiamo pertanto in questo dipinto un' idea dell' arte dei Peselli, secondo appunto quello che dice il Vasari. Ma la pittura è resa oscura dal tempo ed inoltre molto alterata dal ridipinto. Le carni sono diventate rossastre e scure nel tono e di tinta pesante nell' om-

bre: forti e cupi sono i colori delle vesti; tuttavia, se noi bene osserviamo, possiamo ancora riconoscere che il lavoro è d'una esecuzione accurata e diligente. Il merito maggiore del quadro sta nel carattere variato delle figure: esse mostrano d'essere fedeli imitazioni del vero, quantunque vi appariscano ancora difetti propri di quei pittori, che alle forme derivate dall'arte giottesca, meno caratteristiche e più semplici, ma in migliore armonia tra di loro, sostituirono quelle studiate dal vero, senza però curarsi molto della scelta. Non v'è nemmeno uno dei personaggi in questa Adorazione dei Re Magi, che non difetti di giuste proporzioni. La parte a destra, e segnatamente la Madonna ed il Putto, è ridotta di tinta pesante e rossastra, essendo anche stata quasi del tutto ripassata con colore.

Se il quadro è realmente di Giuliano d'Arrigo, dobbiamo porlo al termine del suo corso artistico, cioè nel tempo in cui il Pesellino si trovava a lavorare con lui. Come avvertiremo a suo luogo, le opere che si danno ai Peselli variano talvolta l'una dall'altra, sì che spesso ci lasciano incerti riguardo al loro autore. Così intorno al dipinto ora descritto, fu da alcuni critici e studiosi dell'Arti belle, espressa l'opinione che possa essere invece lavoro di Cosimo Rosselli,[1] ma per darne un giudizio con qualche sicurezza, converrebbe spogliare il dipinto del restauro, oppure che un qualche documento venisse a determinarne il vero autore.[2]

[1] Io pure, nel 1865, trovandomi nella Galleria col deputato Giovanni Morelli dinanzi a questo quadro, dissi che mi ricordava, il dipinto, le opere di Cosimo Rosselli, più che quelle d'altro maestro.

[2] Il restauro fu fatto dal Forni, prima che il quadro fosse esposto nella Galleria. Egli lo ripassò con leggeri tratti e punteggiamenti di pennello, alterandone il carattere originale.

Inghilterra. Un quadro nella Raccolta del defunto Bromley, indicato come opera di Cosimo Rosselli, ed esposto a Manchester (n. 63), può esser

Gli affreschi rappresentanti scene della vita di San Benedetto e di Giuseppe Ebreo, nella Loggia del palazzo Rucellai in via della Vigna nuova a Firenze, hanno caratteri che ricordano quelli nell'Adorazione dei Magi poco fa ricordata, e sono eseguiti con molta facilità di mano. Il pittore diede sull'intonaco del muro una tinta verde chiara della quale si servì per i passaggi dalle luci alle ombre, e queste fece di un verde più scuro, rinforzandole con tratti di tinta più forte, mentre rilevò le luci col bianco. Le scene sono composte con una certa franchezza e vivacità; le figure raggruppate famigliarmente come fossero in conversazione, ma nell'insieme la pittura difetta alquanto di giusta disposizione. Individualmente le persone rappresentate mostrano molto studio del vero, senza scelta di forme, e spesso anche difettano di giuste proporzioni; parimenti difettose sono l'architettura e la prospettiva.

Affreschi in Firenze. Loggia Rucellai.

In questi affreschi le finte pareti erano colorite di tinta rossiccia, ed i soffitti a guisa di scacchiera con colori nero e bianco, sostenuti da archi e da pilastri pure coloriti. Questo modo di dipingere i fondi dei quadri ci rammenta il metodo usato da Paolo Uccello nelle pitture da lui eseguite nel chiostro di Santa Maria Novella in Firenze; ma dobbiamo anco riconoscere che gli affreschi della Loggia Rucellai mostrano un' arte in tutto inferiore a quella di Paolo e di Andrea del Castagno, mentre poi alcune teste richiamano alla

classificato come un lavoro inferiore a questo della Galleria degli Uffizi. Rappresenta la Vergine col Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Andrea al naturale. Sotto si legge: «*MCCCCXXXXIII Die XXVIII Novembris, S. S. Bartholommeo Zenobius,* » (c.) Le figure mostrano caratteri che ricordano quelli nella tavola agli Uffizi, ma con faccie più volgari. Il colorito è tristo e l'esecuzione alquanto dozzinale. La sola data basterebbe per dimostrare che Cosimo Rosselli non può esserne stato il pittore, essendo nato nel 1438.

mente quelle che vediamo nei dipinti di Fra Filippo Lippi.[1]

Il Vasari ricorda che Giuliano d' Arrigo fece in Santa Maria Maggiore (di Firenze), nella cappella Orlandini, una Nostra Donna e due altre figure bellissime; e ai fanciulli della Compagnia di San Giorgio un Crocifisso, San Girolamo e San Francesco, delle quali pitture non si conosce la fine: e nella chiesa di San Giorgio, in una tavola, una Nunziata,[2] che abbiamo veduto per la prima volta nel monastero di quella chiesa (ora chiamata chiesa dello Spirito Santo), la quale trovasi presentemente nella Galleria degli Uffizi. In questo dipinto la scena è rappresentata in un portico, od atrio, sostenuto da sei colonnette. Da un lato, a destra di chi osserva, sta la Vergine ritta dinanzi al leggio in vicinanza alla porta d' ingresso e volge la testa verso l'Angelo. Tiene la mano sinistra abbassata, raccogliendo con essa il manto, e solleva la destra in atto di maraviglia.[3]

Tavola della Nunziata. Firenze, Uffizi.

Dall' altro lato, dinanzi alla Vergine, di profilo, con aria e lineamenti tutti giovanili, si avvicina frettoloso verso di lei l' Arcangelo Gabriele colle braccia incrociate al petto.[4]

Il pavimento è a finti marmi colorati; elegante è la forma del leggio. Al di là del portico stendesi un prato con un rosaio fiorito, recinto da un muro anch' esso a

1 Dopo che furono scritte nell'edizione inglese queste pagine, ci fu riferito che le pitture erano state coperte di bianco. Nella nostra ultima visita a Firenze non ci fu possibile vedere questi affreschi, e lo stesso accadde alle persone che si erano incaricate di verificare come realmente stasse la cosa, cioè se si vedono più o solo in parte.

2 Vedi Vasari, vol. IV, pag. 182.

3 Ha il capo coperto da un velo trasparente, e i capelli, partiti nel mezzo, cadono riccioluti lungo le spalle.

4 L'Arcangelo veste una tunica rossa, allacciata ai fianchi, e porta stivali di color giallo. Certo, un tal realismo è troppo volgare, e non si addicono ad un Angelo gli stivali! Così esagerato e molto lungo è il passo che egli fa per avvicinarsi alla Vergine.

finti marmi in colori e decorato di cornice, dietro il quale si alzano alcuni alberi, due dei quali carichi di aranci, che staccano sull' azzurro del cielo.

La composizione, i caratteri e le forme giovanili delle figure, come la tecnica esecuzione, dimostrano essere lavoro coscienzioso di un giovane artista. Il movimento dell' Arcangelo, il profilo ed i capelli ricciuti, ci fanno rammentare quello della Salutazione angelica nella predella eseguita da Raffello, ora esistente nel Vaticano. [1] La giovane Vergine è meno piacente; il suo tipo ci apparisce alquanto volgare ed il movimento delle dita nelle mani è difettoso, mostrando qualche cosa di convulso e di ratratto.

La caratteristica principale di questo dipinto è la tecnica esecuzione: in esso la superficie della pittura si mostra traslucida, levigata e quasi vitrea. Il colorito, di tono vigoroso ma uniforme nelle vesti, è ripassato nelle ombre con colore più scuro a tratti molto sottili e spessi; le carni di tinta giallognola e chiara, sono lavorate nello stesso modo. Ogni cosa si vede eseguita con ammirabile precisione; il disegno è fermo e netto tanto nei contorni generali quanto in tutte le più piccole particolarità, come, ad esempio, nelle frutta, nelle foglie, ed in ogni altro accessorio. La pittura dimostra inoltre lo sforzo che il Vasari attribuisce ai Peselli e al Baldovinetti per cambiare il vecchio metodo del dipingere, e prova come i nostri artisti già cercassero di mettersi per quella via battuta con tanto buon successo dai fratelli Van Eyck. [2]

[1] Per questa tavoletta, parte della predella del quadro dell'Incoronazione della Vergine, dipinta nella gioventù di Raffaello per la famiglia Oddi di Perugia, vedasi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. I, pag. 143 e seguenti e pag. 157.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 74 e 75, *Vita di Antonello da Messina*. Guardando bene questa tavola troviamo caratteri, specialmente nella

Storie di San Niccolò. Firenze, Galleria Buonarroti.

Maggiore sviluppo nell' arte dei Peselli, e con un metodo di colorire che ricorda la pittura del paliotto di San Giorgio, più che la maniera degli altri pittori di quel tempo, riscontrasi nella predella rappresentante tre storie della leggenda di San Niccolò; la quale predella trovasi nella Raccolta Buonarroti a Firenze.

La prima di queste rappresenta quando San Niccolò, da giovane, getta, non veduto, alcune palle d' oro nella casa d' un vicino, che per l' estrema miseria era posto al cimento di sacrificare l' onore delle sue tre figlie.

Nel fondo della camera sta seduta e stanca una di queste, appoggiata al letto, ed in vicinanza vedesi la seconda seduta sul pavimento: dall' opposto lato il padre sta pure seduto e pensieroso presso ad una tavola. Sul davanti, l' altra figlia, ritta in piedi e colle mani sollevate, si fa innanzi osservando maravigliata le palle d' oro che dalla finestra di faccia ad essa sono gettate nella camera. Fuori della casa vedesi il giovane Santo, che, alzandosi ritto sulla punta dei piedi, è in atto di gettare colla mano destra alzata una palla d' oro entro la camera. Da questa parte è rappresentata la campagna con qualche albero fiorito, con acqua scorrente ed un tronco d' albero sul davanti.

Con molta verità e naturalezza fu rappresentata questa scena: bello è il movimento del Santo, di bella e giovanile figura, resa ancor più piacente dalla ricca e ricciuta capigliatura e dai nobili lineamenti.

Vergine, che rassomigliano a quelli dei dipinti del Baldovinetti; laonde, senza l'asserzione del Vasari, si poteva benissimo domandarsi se non fosse questa un'opera uscita dalla bottega del Baldovinetti invece che da quella dei Peselli.

Dopo che furono scritte queste pagine in inglese, la tavola passò nella Galleria degli Uffizi ed è indicata col N° 25. La conservazione del dipinto è buona.

Nella seconda storietta è figurato San Niccolò mentre salva dalla morte tre giovani che dovevano esser giustiziati. Nel mezzo se ne vedono due in ginocchio, cogli occhi bendati e le braccia legate con funi dietro le spalle, i quali attendono la morte. Sospeso in aria apparisce San Niccolò vescovo, il quale con una mano abbassata trattiene la spada del carnefice, mentre allunga l'altro braccio tenendo la mano aperta. Il terzo dei condannati ritto in piedi dietro ai due compagni, colla benda anch'esso sugli occhi, è legato forte dalle guardie colle braccia dietro la schiena per esser condotto al supplizio: all'intorno stanno alcuni guerrieri.

All'estremità sinistra vedonsi altri guerrieri a cavallo, in atto di partire; uno dei quali porta la lunga asta della bandiera piegata e spezzata nel mezzo. La campagna è alquanto deserta; il terreno coperto di piccole pietre, di sassolini e di erbe. Insomma questa storia apparisce molto animata e piena di vita, mentre variati ed individuali sono i caratteri delle figure.

La terza scena rappresenta quando il Santo Vescovo salva i tre giovani stati rinchiusi nelle botti. Si vede, a sinistra di chi osserva, il Santo accompagnato da due sacerdoti, i quali tengono ai lati sollevato il ricco piviale da lui indossato: altre tre figure lo seguono con atteggiamenti diversi; ad una di queste, che è l'ultima, figurata colle mani giunte e in atto di stupore, è rivolto il giovane che vedesi per primo, quasi di schiena, con folti e ricciuti capelli. Il Santo colla destra sollevata benedice il primo dei tre giovani nudi, che gli sta dinanzi con un ginocchio a terra, in atto reverente, e giungendo le mani. Più indietro vedesi il secondo che, mentre esce dalla botte, congiunge le mani ed è rivolto al Santo. Il terzo, dietro di questo, ritto in piedi, colle braccia incrociate sul petto, è pur rivolto a San Niccolò.

Fra i due primi giovani, ma un poco più indietro, un uomo vestito e col berretto in capo, mentre tiene al petto conserte le braccia, volge la testa verso il giovane che trovasi inginocchiato dinanzi al Santo. Il fondo è formato da un muro, dietro al quale vedonsi alcuni alberi che spiccano sul cielo. Presso il muro v'è una panca ad uso di sedile, e in alto un'insegna colla luna in vicinanza ad una casa, forse intesa per una locanda: sul terreno vediamo due barili di ben piccola dimensione per poter contenere le figure che vi dovevano essere state rinchiuse, e finalmente la porta che mette alla locanda.

La scena è animata; bella la figura del Santo, la cui azione è piena di verità e naturalezza: variati sono i caratteri ed i movimenti delle figure componenti il suo seguito.

In tutti questi dipinti si riscontra tuttavia una certa mancanza nella disposizione dei gruppi, e armonia nelle proporzioni delle figure; i nudi dimostrano uno studio realistico delle forme veramente commendevoli, ma poco scelte.

Così tutto, in questa predella, è dipinto con precisione e nitidezza.[1] Il colorito mostra una superfice alquanto vitrea; giallognole sono le carni, forti e vigorosi i toni dei colori nelle vesti.

[1] Questi stessi soggetti li abbiamo veduti trattati, in modo maraviglioso, nella predella sotto il quadro di Fra Filippo, ricordato nella chiesa di San Lorenzo in Firenze. In esso abbiamo anco osservato che il Frate non si mostra indifferente ai progressi che l'arte era andata spiegando in Firenze con l'Uccello, Andrea del Castagno e Donatello; e dobbiamo pur convenire che trovasi fra questa predella e l'altra sopra descritta una certa rassomiglianza, non solo nel modo col quale sono concepite le composizioni, ma anche nel disegno delle forme e del nudo. Non è così quanto alla tecnica del colorire.

Il Vasari (vol. IV, pag. 181), ricorda questa predella della cappella de'Cavalcanti in Santa Croce, sotto la Nunziata di Donato. Il Bottari racconta che fu donata da un sagrestano a Michelangelo Buonarroti il giovane, in ricompensa di un gradino nuovo che questo fece fare per la cappella medesima. Nella Galleria Buonarroti è indicata col N. 5.

Predella in Firenze, Palazzo Alessandri.

Un' altra predella ricordata dal Vasari in San Pier Maggiore, ma ora nel palazzo Alessandri, rappresenta la caduta di Simon Mago, la conversione di San Paolo, il figlio della vedova resuscitato per le preghiere di San Zanobi e San Benedetto visitato dal re Totila.

Questa predella è guasta in molte parti ed alterata dal restauro, laonde, mancandole ora gran parte del suo carattere originale, non se ne può dare un' opinione sicura. Dalla impressione però che ne abbiamo ricevuta, ci è sembrato di vedervi una tecnica esecuzione alquanto diversa dalla precedente, e tale da rassomigliare anco a quella che vediamo nei dipinti di Benozzo Gozzoli. [1]

Tavola della SS. Trinità in Londra, Galleria Nazionale.

L' opera più importante che noi conosciamo di Francesco di Pesello, cioè il Pesellino, è la tavola da altare rappresentante la Santissima Trinità, la quale trovavasi un tempo in Pistoia, dove è ricordata dal Vasari nella chiesa di San Iacopo. [2]

È qui figurato il Padre Eterno seduto sulle nubi circondato da Cherubini e Serafini, racchiuso entro ad un grande cerchio dorato che manda raggi all' intorno. Colle mani sostiene le due estremità della traversa della croce sulla quale è confitto Gesù, sul cui capo sta sospesa,

[1] Tra queste storiette, la migliore ci è sembrata quella ove è figurato il miracolo di San Zanobi. Una nota al Vasari (vol. IV, pag. 182) ricorda che dopo la rovina della chiesa di San Pier Maggiore, avvenuta l'otto di luglio dell' anno 1784, la predella passò in casa Alessandri.

[2] Il Vasari, vol. IV, pag. 182, descrive una Trinità coi santi Zeno e Giacomo, nella chiesa di s. Iacopo di Pistoia. Il Tolomei, (*Guida*, op. cit., pag. 97 in nota) ci dice che nella chiesa della Congregazione dei Preti a Pistoia, sotto il titolo della Santissima Trinità, vi era la tavola di Pesello, di cui parlano il Vasari e il Baldinucci, i quali erroneamente asseriscono che trovavasi nel Duomo. Ricorda inoltre che il quadro fu venduto quando la chiesa venne distrutta. Questa tavola trovavasi nella Raccolta di quadri dell'Ottley, poi passò in quella del signor Bromley, ove l'abbiamo veduta la prima volta; nella vendita della qual Galleria, fu comperata, nel 1863, per la Galleria Nazionale di Londra, ove ora si vede sotto il n. 727.

ad ali aperte, la colomba, simbolo dello Spirito Santo. La croce è infissa nel mezzo, sul davanti del quadro, in un fondo di paese. Nella figura del Salvatore crocifisso e morto, riscontrasi quello studio delle forme e dell' anatomia, che abbiamo veduto nel Cristo in croce de' due affreschi di Andrea del Castagno nel convento degli Angeli in Firenze; ma conviene soggiungere che il Pesellino si è valso di forme meno grossolane, le quali al paragone possono dirsi gentili. Sono però magre ed asciutte, quali di consueto vedonsi nei dipinti del Pesellino.[1] Il carattere poi, il tipo, l'espressione e le forme stesse di questo Crocifisso, somigliano a quelle del Cristo crocifisso che fece il Baldovinetti, trattando lo stesso soggetto della Trinità per la chiesa di Santa Trinita in Firenze; la qual tavola, come siamo venuti a conoscere, fu dipinta dal Baldovinetti nel 1470, cioè tredici anni circa dopo la morte del Pesellino. Il che serve a dimostrare vie maggiormente i punti di contatto e di rassomiglianza, che si riscontrano tra le opere di questi due pittori.

Il Padre Eterno indossa la tunica rossa, con sopra il manto giallo, ed in capo tiene un alto berretto a cono circondato alla base da una corona. Il mento è coperto da barba ricciolula, come riccioluti sono i capelli che cadono ai lati della testa lungo le spalle. Questo tipo di Dio Padre ci fa ricordare quello di Fra Filippo Lippi, seguito anche dal Botticelli, e che vediamo pure in Benozzo Gozzoli. I panneggiamenti, tanto nelle forme

[1] Il disegno è molto netto e accurato, ma le braccia del Cristo sono alquanto corte e magre, le mani piccole e le dita contorte, come abbiamo veduto nella tavola coll' Annunziazione, ora negli Uffizi. Egli ha torace piuttosto largo e i piedi magri ed ossuti; però nella testa, coi capelli ricciuti, divisi nel mezzo e cadenti sulle spalle, v'è un'espressione di dolore molto realistica. E sono appunto questi i caratteri del Cristo in croce del Baldovinetti, dipinto nella tavola ricordata, della quale discorreremo nella vita di questo pittore.

generali, quanto nei particolari, ricordano quelli di Fra Filippo, e risentono della maniera del Frate anche le teste dei Cherubini e dei Serafini.

Il colorito di questa pittura, colla superficie alquanto rilevata, lucida e vitrea, è giallognolo nelle carni; i toni dei colori nelle vesti sono vigorosi e forti, ma alquanto eguali e cupi. Ogni particolare è reso con molta precisione, come può vedersi nei capelli, nella barba, nel fine tratteggio delle ombre, cose notate già nell' altro dipinto coll' Annunziazione dell' Angelo a Maria, ora negli Uffizi. I contorni determinano, egualmente con grande esattezza, le forme: nel fondo è dipinta la campagna con un fiume che vi serpeggia in mezzo e qua e là degli alberi; il tutto è indicato con tinte brunastre accese. Sul davanti la terra è coperta di erbe verdastro-scure, sì che fa ricordare nella tecnica esecuzione come nelle forme i fondi dei quadri del Pollajuolo eseguiti dopo; ad esempio di quello col San Michele Arcangelo che trovasi nella Galleria di Torino, di cui parleremo a suo luogo.

Studiando questo lavoro condotto a termine nell' anno 1456, cioè in quello della morte del pittore,[1] dobbiamo riconoscere che in esso e negli altri ricordati, sono da vedersi i primi tentativi e lo studio delle tecniche nel colorire ad olio nel secolo XV in Firenze, come lo studio del nudo, dell' anatomia e della natura, in ogni

[1] Il Vasari (vol. IV, pag. 182) asserisce che, oltre la Trinità, vi era anco un San Zeno e Sant' Iacopo; noi però non sappiamo che fine abbiano avuto. Abbiamo già detto innanzi come Piero di Lorenzo avesse dipinto, secondo affermò egli stesso, insieme con Francesco di Stefano, cioè il Pesellino, la tavola della Trinità. Noi non sappiamo invero riconoscere il lavoro di due mani in detto dipinto, ma pure la testimonianza a suo luogo riportata ce lo accerta; laonde è da credere che questo Pier di Lorenzo di Pratese lavorasse sotto la direzione del Pesellino e che l' opera sua fosse stata ripassata dal maestro.

sua manifestazione; laonde formano per così dire l'anello di congiunzione tra l'arte di Domenico Veneziano, di Andrea del Castagno e quella del Baldovinetti; arte che poi vediamo continuare e progredire nelle opere dei Pollajuoli, del Verrocchio e di Piero della Francesca.

Storie di David. Firenze, Palazzo Torrigiani.

Era costume di quei tempi presso le famiglie signorili di adornare le casse nuziali con pitture, ed il Vasari ci racconta che anco i Peselli erano spesso occupati in tali lavori. Due casse abbiamo veduto nel palazzo Torrigiani in Firenze, in una delle quali è dipinto l'incontro di David col gigante Golia, e nell'altra il Trionfo di David, ambedue indicate come lavori di Benozzo Gozzoli. Le composizioni sono piene di movimento; belli ed interessanti si mostrano i gruppi, segnatamente quello delle donne con ricchi e signorili costumi, e alcune con atteggiamento severo e dignitoso così da farci pensare a quelle di Piero della Francesca. L'incontro però di David col gigante Golia è una composizione non tanto bene ordinata quanto l'altra, ma rivela più esattamente la passione che aveva il pittore di rappresentare le scene della Scrittura sacra con pompa di accessorii, e le figure con gli abbigliamenti propri delle classi signorili del suo tempo, in mezzo a paesaggi popolati di animali di razze diverse. Questi dipinti sono ben conservati e dimostrano molto studio della natura e specialmente delle forme umane e di quelle degli animali. Al quale studio, racconta il Vasari, essersi dato con molta passione anco il Pesello, il quale certamente sarà stato seguito in ciò dal Pesellino. [1]

Il disegno è fermo e preciso; ogni cosa bene indicata anco nelle singole parti, come può vedersi specialmente negli accessorii e nel paesaggio: il colorito si mostra ben fuso e la tecnica esecuzione ricorda appunto

1 Vedi Vasari, vol. IV, pag. 181-182.

quella dei Peselli. Così anche i tipi e le forme delle figure, in alcune delle quali troviamo un ravvicinamento con quelle dei dipinti di Fra Filippo Lippi. E sebbene, così al primo vederle, queste composizioni ci richiamino alla memoria quelle di Benozzo Gozzoli nel Camposanto a Pisa e più ancora quelle nel palazzo Riccardi a Firenze, pure per tutti i caratteri già notati, siamo più propensi a stimarle opere del Pesellino.

Il Vasari ci dice che il Pesello, nella cappella del noviziato in Santa Croce, fece sotto la tavola di Fra Filippo, una maravigliosa predella.[1] E l'Albertini nel suo *Memoriale* ricorda pure, in Santa Croce, la tavola di Fra Filippo soggiungendo: « et la predella di Francesco Peselli. » E di Francesco invero la dimostrano i caratteri del dipinto, in cui è seguita, come già fu notato nella vita di Fra Filippo, la maniera di questo maestro.

In questa predella sono dipinte cinque storiette, che si riferiscono ai Santi dipinti nella tavola di Fra Filippo.[2] Di queste storiette, quelle con la Natività di nostro Signore, il martirio dei Santi Cosimo e Damiano, e una dei miracoli di Sant'Antonio da Padova, trovansi presentemente nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze; le altre due con San Francesco che riceve le stimate ed i Santi Cosimo e Damiano che prestano i soccorsi ad un infermo, furono portate in Francia fino dall'anno 1813, ed ora si vedono nel Museo del Louvre.

Predella. Firenze, Galleria dell'Accademia delle Belle Arti.

Predella. Parigi, Museo del Louvre.

La Natività è una bella composizione, che richiama alla mente le creazioni dell'Angelico, del Masolino e la maniera che scorgesi anco nelle prime opere di Fra Filippo. Pure assai bella è la storia del miracolo del-

[1] Vasari, vol. IV, pag. 182.

[2] Intorno a questa tavola vedasi quello che fu detto nella *Vita di Fra Filippo*, vol. V, a pag. 223 e seguenti di quest' opera.

l' avaro morto, il cui cuore fu trovato nello scrigno. Sant' Antonio è dipinto da un lato sul pulpito in atto di stendere il braccio destro per accennare coll' indice della mano all' avaro morto, che vedesi nel mezzo della stanza steso sul cataletto. Uno degli astanti gli scopre le vesti dal lato del cuore; quello che gli sta presso più avanzato in età, alcun poco inclinato ed appoggiato al bastone, guarda attentamente la scena. Dietro vi sono altre due figure giovanili in atteggiamenti diversi; una delle quali ricorda in tutto i soliti tipi di Fra Filippo. Sul davanti stanno sedute tre donne, due vedute quasi di schiena ed una di profilo, rivolte verso il Santo, le quali (ma specialmente quella di profilo), ricordano le nobili ed eleganti figure dell' Angelico. In vicinanza al pergamo si vede il frate compagno del Santo, che, ritto in piedi, sta tranquillamente osservando colui che ricerca il cuore dell' avaro. Dall' altro lato, attraverso alla porta d' una stanza, si scorge una persona in ginocchio, la quale, aperto lo scrigno, trova il cuore che miracolosamente era uscito dal corpo del morto.

Il martirio dei Santi Cosimo e Damiano, che stanno inginocchiati in atto d' essere giustiziati, è pure una bella composizione, e anche qui i movimenti ed i caratteri dei Santi ricordano l'arte di Fra Filippo ed eziandio dell' Angelico. Oltremodo bella per l' atteggiamento è la figura del giovane carnefice, che con la spada sollevata, sta per vibrare il colpo; mossa veramente degna d' un artista del secolo di Raffaello.

Delle due storie a Parigi, notevole è quella che rappresenta i due Santi nell' interno d' una camera attorno al letto di un ammalato, in atto di assisterlo e di curarlo. Nobili ed eleganti sono pure le figure delle giovani donne col solito tipo e carattere gentile, come abbiamo notato nelle altre tre tavolette. Non tanto fe-

lici sono invece le figure del San Francesco che riceve le stimate e del compagno suo, che cerca ripararsi dallo splendore dei raggi mandati da Cristo in forma di Serafino. In questa prevale un certo realismo sia nelle forme, sia nei movimenti.

I fondi dipinti in queste tavolette, massimamente nella Natività, mostrano quel carattere semplice che scorgiamo nelle pitture del secolo precedente, che riscontransi pure in quelle dell' Angelico e nelle opere di Masolino e di Fra Filippo. Il colorito è a tempera; la tecnica esecuzione, la morbidezza, l' impasto, la chiarezza e vivacità delle tinte mostrano pure che l' opera appartiene a un seguace della maniera di Fra Filippo, qual fu per alquanto tempo il Pesellino.[1]

Storie di S. Silvestro. Roma, Galleria Doria.

Fra le pitture con caratteri che ricordano anche meglio quelli di Fra Filippo, e con atteggiamenti animati, dobbiamo porre una predella della Galleria Doria in Roma, nella quale sono dipinti alcuni soggetti tolti dalla leggenda di San Silvestro Papa. Nella prima storia è rappresentato, a sinistra di chi osserva, il Santo condotto dalle guardie dinanzi a Costantino seduto in trono. Nel mezzo del quadro una persona seduta a tavola muore a un tratto, e il suo vicino spaventato a tal vista, si alza in piedi in atto di partire, mentre da un lato un servo porta le vivande. Dall' altra parte, a destra dello spettatore, vedesi, alla inferriata del carcere, San Silvestro che sta osservando l' uomo colpito dalla morte. Sul davanti due persone vanno incontro al Santo, il quale è rappresentato di nuovo sulla soglia della porta del carcere colle mani giunte in atto di pregare. Pare

[1] In varie parti però questa pittura manca dell'ultime sue finitezze, perdute forse in qualche ripulitura, come per esempio può vedersi in alcune teste che furono anco ritoccate, delle figure attorno all'avaro morto e steso sul cataletto.

che sia qui rappresentato il prodigio, oramai operato dal Santo, di risuscitare il morto, il quale, già vivo, va incontro al Santo accompagnato dal giovane che sedeva con lui a tavola.

Nell'altra tavoletta, da un lato, a destra di chi osserva, si vede San Silvestro curvato sul mostro a cui chiude la bocca; e vi sono pure due del clero al seguito del Santo, uno dei quali abbassa contro il mostro l'asta dello stendardo con la croce in cima; l'altro si tura il naso per non essere offeso dal fetore. Nel mezzo della tavoletta, San Silvestro in ginocchio, colle braccia sollevate e rivolto al cielo, risuscita colle sue preghiere due giovani uccisi dal mostro, i quali sono stesi in terra ai piedi del Santo. Di contro, uno per parte ai morti, e rivolti al Santo, stanno due uomini in ginocchio pregando a mani giunte; forse i genitori degli uccisi. Dietro a San Silvestro sono due sacerdoti, uno dei quali tiene l'asta della croce nelle mani; dall'altro lato, in vicinanza ai due che pregano, scorgonsi altre figure ritte in piedi in variati atteggiamenti. La scena si svolge in una campagna con montagne nel fondo da un lato, e una città dall'altro. La conservazione di questi due dipinti è buona. [1] Ordinate e belle sono le composizioni, con molto movimento, vita e naturalezza nelle figure. Alla varietà dei tipi e delle forme loro, si congiunge un disegno netto e sicuro: il colorito luminoso, vivace e di tinte fuse e ben unite tra loro, fa riconoscere qui pure l'opera, come fu già notato di sopra, d'un seguace della maniera di Fra Filippo Lippi.

San Zanobi resuscita un fanciullo. Roma.

Una tavola abbiamo veduto anni sono in Roma, ed è quella descritta dal D'Agincourt come opera del Masaccio, nella sua *Storia*, vol. VI, pag. 407, avendone pur

[1] Si trovano nella seconda delle Gallerie, indicati sotto i numeri 23 e 29.

data l'incisione nella tavola 147. Questa pittura trovavasi nella Galleria del conte Curti Lepri.[1]

I caratteri delle figure, le loro forme, i panneggiamenti e la tecnica esecuzione mostrano affinità coi quadri da ultimo ricordati, e non con quelli del Masaccio. È qui rappresentato di nuovo lo stesso soggetto che abbiamo veduto in una delle tavolette di casa Alessandri a Firenze, cioè San Zanobi in atto di resuscitare il fanciullo.

Il Santo, in questa tavoletta di Roma, è dipinto sul davanti da un lato, e in ginocchio, di profilo, a mani giunte e con gli occhi rivolti al cielo. Allè sue preghiere il fanciullo morto, che si vede rappresentato in mezzo, riprende vita ed è già ritto in atto di camminare colle mani giunte verso il Santo. Dall' altro lato due donne inginocchiate, la prima in atteggiamento appassionatissimo con le mani congiunte, forse la madre del fanciullo, la seconda, più giovane, colle mani incrociate sul petto, stanno pregando. Dietro al Santo si vedono diverse figure di varia età e con differenti movimenti. Tra queste è notevole il sacerdote al seguito del Santo, il quale, mentre sta osservando il prodigio, tiene le braccia sollevate: poco più lungi vi sono due cherici, uno dei quali porta l' asta sormontata dal giglio, a cui è attaccata un' insegna a guisa di bandiera. Dall' altro lato dietro alle due donne, stanno pure molte figure in variate attitudini, alcune dubbiose, altre prese da meraviglia nel vedere il miracolo.

La scena avviene in una piazza con fabbriche ai lati e una chiesa nel mezzo, da cui movono due giovani verso il luogo dove accade il miracolo. È certo che questa piazza dev' essere una di quelle di Firenze, come era al tempo del pittore. La composizione è bene di-

[1] Vedasi il vol. II di questa edizione, pag. 329, *Vita di Masaccio*.

sposta e ordinata, e l'artista mostra di aver seguito in essa le regole medesime che vedonsi usate nei bassorilievi del Brunelleschi e del Ghiberti.

L'azione delle figure è naturale e animata; buone appariscono le proporzioni loro, variate qui pure le espressioni; largo il panneggiamento; netto e preciso il disegno; mentre anche il colorito chiaro e luminoso non manca di vigorìa. Alcune teste e così i tipi loro ricordano in questo dipinto quelli di Fra Filippo Lippi.[1]

Londra. Nella Galleria Holford abbiamo veduta una tavoletta, dove in una campagna fiorita, è dipinta nel mezzo la Vergine col Putto con ai lati una Santa per parte. Sul davanti, a sinistra di chi osserva, trovansi un Santo frate che sta leggendo sul libro ed un San Girolamo; a destra, un Santo Vescovo e un altro Santo vestito da guerriero. Questo grazioso dipinto, in più luoghi ritoccato, e col fondo d'oro in parte coperto di una tinta verde ad olio, è indicato come opera dell'Angelico; ma la maniera ed i caratteri di esso si mostrano per quelli del Pesellino, nelle cui opere ravvisiamo un seguace di Fra Filippo e dell'Angelico.

Louvre. Una tavola che ci richiama alla memoria il fare dei Peselli la vedemmo da prima nella Galleria Campana a Roma, ove era indicata col n. 345 come opera di Fra Filippo. È in essa figurata, in un interno, la Vergine, che, seduta in trono, tiene il Putto seduto sulle ginocchia. Da un lato vedonsi San Giovanni Battista e Sant' Agostino vescovo, ritti in piedi; dall' altro i Santi Antonio Abate e Francesco. I caratteri che ricor-

[1] Molti anni addietro fummo invitati a vedere questo dipinto da un negoziante di quadri in via del Babbuino a Roma, ma non si volle dire a chi apparteneva. In questi giorni un nostro conoscente ci disse che il dipinto trovavasi presso la signora Marianna Monti, vedova Carini, in via dell' Arcione, num. 114, ultimo piano.

dano quelli delle figure dei Peselli si riscontrano specialmente nel San Giovanni Battista, il quale colla destra accenna allo spettatore il gruppo della Vergine col Bambino; come anco nel Sant' Agostino vestito in pontificale, veduto quasi di schiena, ma rivolto colla testa esso pure verso lo spettatore. È una bella figura molto simile a quelle di Fra Filippo. La Madonna non manca di una certa gentilezza di forme, ma la testa è ritoccata con colore in più parti, come in alcuni luoghi lo sono anco le vesti. Il Putto difettoso di forma ed alquanto volgare è spiacente nel tipo; nelle altre due figure dei Santi Antonio Abate e Francesco, abbiamo caratteri che ci fanno pensare ad alcune figure di Andrea del Castagno.

Il panneggiamento e le forme delle vesti, come pure quelle del nudo; il colore della carnagione, alquanto basso di tinta e giallastro con le ombre verdastre; i forti e vigorosi toni dei colori nelle vesti, non che la tecnica esecuzione, rispecchiano la maniera già notata nei quadri attribuiti ai Peselli.[1]

Proveniente pure dalla Galleria Campana e dal Museo Napoleonico, è ora indicata nel Museo del Louvre come lavoro del Pesellino una predella con tre storie. In una di esse è rappresentato su fondo d' oro Cristo morto,

[1] Il colorito trasparente e vitreo lascia vedere la sottoposta preparazione, e i contorni fatti col nero sulla imprimitura della tavola. La pittura ha qua e là sofferto di parziali ritocchi (oltre quelli già accennati discorrendo della Vergine) nella tunica di San Francesco, come nelle vesti delle altre figure. Nell' insieme però il dipinto può dirsi ancora sufficientemente conservato. Le figure sono di grandezza quasi al naturale; il pavimento in parte ritoccato, è a finti marmi, e sulla base del trono leggesi AVE . GRATIA . PLENA.

Questa tavola passò cogli altri dipinti dalla Galleria Campana al Museo Napoleonico dove era esposta col num. 127, e con la denominazione di Scuola fiorentina del secolo XV: ora trovasi nel Museo del Louvre sotto il num. 496, e con la stessa indicazione, tra i dipinti di autori sconosciuti.

per metà fuori del sepolcro, con ai lati gli emblemi della passione. Nella seconda v' è un Santo cardinale figurato in una campagna, che sostiene colle braccia due appiccati ad un albero, mentre un uomo mostra sorpresa a tal vista. Nella terza vedesi un vescovo coricato in un letto ed a mani giunte, mentre gli apparisce il Santo cardinale. A piè del letto stanno un Pontefice, un cardinale e un altro personaggio in piedi.

Pare a noi di vedere in questo dipinto invece che la mano del Pesellino quella d' un pittore della scuola Umbra, e probabilmente di Fiorenzo di Lorenzo. [1]

Predella nel Museo di Montpellier.

Nel Museo di Montpellier avvi una bella tavoletta, parte di predella, di forma rettangolare e bislunga con due soggetti: porta il n. 832, ed è indicata come opera della Scuola fiorentina del secolo XV. [2] Una storia rappresenta la Vergine e San Giuseppe in atto di adorare il Bambino Gesù posto sulla paglia nella stalla; l' altra la Vergine seduta col Bambino sulle ginocchia e San Giuseppe pur seduto da un lato. Dinanzi alla divina Madre stanno i tre Magi col loro numeroso seguito, parte a piedi, parte a cavallo, tutti vestiti nel costume del secolo XV; alcuni certamente ritratti. Seguono poi i servi con cani legati al guinzaglio: sul davanti, da un lato, si fa notare un nano riccamente vestito. Il fondo rappresenta la capanna, muri di fabbrica diroccata e montagne che staccano sull' azzurro del cielo.

Osservando questo dipinto che è nella maniera di Fra Filippo, ci siamo domandati se mai fosse un lavoro di Pesellino; nel qual caso parrebbe a noi che il pittore avesse seguito quel modo di comporre, quelle

[1] Nel Museo Napoleonico era indicato col num. 107 ed ora nel Louvre porta il num. 288.

[2] Il catalogo ci dice che il dipinto fu donato « par l'État » nell' anno 1876.

forme, quei caratteri e quel largo drappeggiare che si riscontrano nella predella dipinta dal Masaccio, che un tempo era in casa del marchese Capponi a Firenze, ed ora è passata a formar parte del Museo di Berlino.[1]

S. Gioacchino e S. Anna. Oxford, Galleria dell'Università.

Ad Oxford, nella Galleria dell'Università, è indicato come lavoro di Pesello Peselli, l'incontro di San Giovacchino con Sant'Anna; è un piccolo quadro molto danneggiato che ricorda pure la maniera di Fra Filippo, e potrebbe anco essere del Pesellino.

Tavola nella stessa Galleria.

In questa stessa Galleria avvi un altro dipinto su tavola erroneamente attribuito a Benozzo Gozzoli, con piccole figure, parte a cavallo e parte a piedi, armate di lancia, e con dei cani, che in una foresta danno la caccia ad un cervo.

Tavola presso il signor Zir in Napoli.

I caratteri di queste figure lunghe, magre ed ossute, in parte ricordano le figure di Paolo Uccello, massime negli animali, ma non nella tecnica esecuzione e nel colorito. In questo dipinto, che non è certamente di Benozzo Gozzoli, pare invece di riscontrarvi le forme e la maniera che distinguono le opere attribuite ai Peselli o a qualche loro imitatore.

Napoli. Coi caratteri che richiamano alla mente quelli del Pesellino, abbiamo veduto anni sono, presso il signor Gaetano Zir in Napoli, una pittura su tavola colla Vergine seduta che sostiene il Putto ritto sopra un guanciale. Da un lato un Angelo è in atto di pregare a mani giunte; dall'altro un secondo Angelo porta delle rose bianche e rosse, di cui dietro, nel fondo, se ne scorge un boschetto che stacca sull'azzurro del cielo. Il movimento del Putto è alquanto duro e stentato; poco piacenti sono il tipo, i lineamenti e l'espressione; angolose le forme; difettoso e duro il disegno più che nel rimanente della pittura: si vede in esso il germe di quei

[1] Vedasi il nostro vol. II, *Vita di Masaccio*, pagg. 321 e 322.

difetti che spesso si riscontrano anco in Benozzo Gozzoli. Invece la Vergine, coi capelli cadenti lungo il collo e sulle spalle, ha forme alquanto magre ma piuttosto gentili, e gli stessi caratteri vedonsi negli Angeli, con copiosa e ricciuta capigliatura che scende ai lati lungo il collo ed intorno alle spalle; la qual cosa si nota specialmente nell'Angelo che sta pregando. In questi caratteri e forme ravvisiamo la maniera del Baldovinetti. I panneggiamenti che coprono le figure, sono pure alquanto angolosi nelle forme; il colorito non manca di vigoria, ma è piuttosto crudo di tinte e con superfice vitrea; la tecnica esecuzione è diligente ed accurata. La pittura però ha perduto della sua freschezza, per essersi ripassata con colori dati a punta di pennello a guisa di miniatura. [1] Se questo dipinto non ha i pregi delle opere del Pesellino, certamente ne ricorda la maniera, e molto somiglia pure a quelle del Benozzo e del Baldovinetti; laonde ci siamo domandati, se questo dipinto potesse essere uno dei lavori belli del Graffione, scolare del Baldovinetti, del quale discorreremo a suo luogo.

Tavole nella Galleria di Napoli.

E nella Galleria della stessa Napoli, fra le pitture della *Sala toscana,* sono indicate tre tavole come opere di Giuliano Pesello. Una, sotto il n. 48, rappresenta l'Incoronazione della Vergine, nelle altre due laterali, coi n[i] 42 e 55, in una è figurato un Santo giovane coll'asta della bandiera in una mano e la palma nell'altra, forse San Giuliano; nella seconda vedesi un altro Santo in atto di scrivere. Le figure sono di grandezza poco meno del naturale, dipinte sopra fondo dorato. Queste pitture, che formarono un sol quadro, non appartengono per i loro caratteri alla Scuola fiorentina, ma debbono essere state eseguite verso la fine del secolo XV,

[1] Le figure sono metà circa della grandezza naturale.

o nei primi anni del seguente, da qualche pittore delle provincie meridionali.

Tavola nella Galleria di Torino.

Torino. Nella Galleria di Torino, abbiamo veduto indicata col n. 121, una tavola che si credeva rappresentasse la distruzione di Gerusalemme, ed era prima attribuita a Sandro Botticelli. Ora nel nuovo catalogo porta il n. 100, ed è indicata come opera dello Spinelli (Parri o Gaspare) figlio di Spinello aretino. E si vuol riconoscere nel soggetto quivi rappresentato « Brenno alle porte di Roma. »[1] Gli edifizi dipinti nel fondo della tavola sono quelli della città di Roma, ed il paesaggio è de' suoi dintorni. Si vedono in essa guerrieri a cavallo ed a piedi, che combattono, animati dallo squillo delle trombe; alcuni feriti, altri morti caduti da cavallo o col cavallo in terra, de' quali vari rappresentati di scorcio. Sul davanti, un grosso cane sta impassibile dinanzi a ciò che accade, e da un lato alcuni guerrieri si danno alla fuga. I caratteri del dipinto non sono quelli di Parri di Spinello, e ciò lo abbiamo avvertito nella vita di questo pittore.[2] Nè il dipinto può essere attribuito a Sandro Botticelli, chè ben diversa è la sua maniera. In esso, quantunque alquanto macchiato ed oscurato dal tempo e dalle vernici, riscontransi invece i caratteri e la tecnica (benchè sia opera di merito inferiore) che vediamo nei dipinti di Andrea del Castagno e di Paolo Uccello, ond' essa potrebbe essere una di quelle opere uscite dalla bottega di Giuliano d' Arrigo.

Tavola nella Galleria Morelli di Bergamo.

Bergamo. Nella Galleria Morelli trovasi una pittura del Pesellino su tavola di forma lunga e bassa, indicata nel Catalogo[3] col n. III ed ivi riprodotta anche in foto-

[1] Vedasi il giornale l'*Opinione*, 1 novembre 1884, che riporta la notizia dalla *Gazzetta di Torino*.

[2] Vedi il nostro volume II, pag. 469.

[3] Vedi Gustavo Frizzoni, *La Galleria Morelli in Bergamo*. Bergamo, 1892, pagg. 6 e 7.

tipia. Sembra parte di un cassone da corredo di nozze come usavasi a quel tempo. In piccole figure il pittore rappresentò l' ultima novella del Boccaccio, che si riferisce alle vicende di un giovane marchese di Saluzzo. Le figure sono disposte in tre gruppi. Nel primo gruppo, a sinistra di chi osserva, è raffigurato il giovane marchese che sta per montare a cavallo per andare alla caccia, mentre un servo dall' altro lato del cavallo tiene la staffa; accanto gli stanno altri del suo seguito a cavallo e dei servi a piedi, e nel davanti due cani. Nel gruppo di mezzo il giovane marchese a cavallo di profilo, seguito da due altri, pure a cavallo, segue da vicino una donzella avvenente, cioè Griselda, la quale avvicinandosi verso casa con una brocca d'acqua in capo, volge la testa indietro verso il marchese. Nel terzo gruppo, a destra di chi osserva, ma poco più indietro, si vede la fanciulla fatta spogliare nuda dal giovane marchese in presenza di tutta la sua compagnia, per mettere a prova la sua docilità prima di sposarla. Il fondo è formato, a sinistra, dietro il primo gruppo, dalla casa signorile del marchese, con portico; nel mezzo, da una roccia entro la quale sta una fontana; all' estremità destra, un po' più da lungi dietro il terzo gruppo, da case ed alberi che chiudono la scena.

Da quanto si è veduto, le prime opere di Giuliano d' Arrigo, detto il Pesello, dovevano mostrare i caratteri giotteschi, mentre in seguito egli avrebbe adottata la maniera dei pittori naturalisti della prima metà del secolo XV. Abbiamo pure accennato che Giuliano era intelligente d' architettura, di meccanica e delle arti affini, che avendo accolto nella sua bottega il nipote Francesco, detto il Pesellino, deve aver ricevuto sempre maggior aiuto a grado a grado che questi progrediva nell' arte. È quindi naturale che le pitture fatte in que-

sto tempo fino alla morte di Giuliano, avvenuta nel 1446, per esser lavorate nella bottega di lui coll'assistenza del nipote, se anco fossero state eseguite dal Pesellino, passassero poi tutte sotto il nome del Pesello.

Abbiamo pur veduto che il Pesellino, dopo la morte di Giuliano, forse infastidito della difficoltà che presentava la nuova ed imperfetta maniera di colorire, la quale richiedeva molto tempo per condurre a termine e finire il lavoro, come l'artista voleva; o forse perchè andando a lavorare con Fra Filippo, si trovò obbligato ad accettare le forme ed il bel modo di colorire a tempera di quel valente maestro, lasciò per un momento le nuove tecniche, per riprenderle poscia ancora, come nel suo ultimo lavoro fatto per Santo Iacopo di Pistoja, ora nella Galleria di Londra. È quindi evidente che il Pesellino andava alternando le maniere, secondo l'opportunità del lavoro, sapendo servirsi d'ambedue i metodi allora in uso presso i pittori fiorentini. Seguendo la vita artistica dei Peselli, in mezzo alle difficoltà in cui ci siamo trovati per mancanza di opere di questi due pittori, abbiamo colle dovute riserve annoverato dipinti i quali presentano quei caratteri che corrispondono più o meno a quel poco che noi conosciamo dei loro lavori, i quali ricordano tal volta l'arte di Fra Filippo mescolata con quella dei naturalisti, cioè di Paolo Uccello e di Andrea del Castagno. Abbiamo pure accennato alle opere indicate nell'Inventario delle masserizie di casa Medici, ed a quelle eziandio ricordate dal Vasari, il quale confonde i due Peselli.

Ora abbiamo da ricordare altri dipinti, i quali si trovano registrati col nome di Pesello.

Tavola nella Galleria di Berlino.

Berlino. Galleria, n.° 108. Tavola con la Madonna che tiene ritto il Bambino Gesù su di un parapetto in un fondo di paese.

Tavola nella Galleria Städel, Francoforte.

Francoforte. Galleria Städel. Un altro soggetto simile, pure su tavola, della Vergine che regge il Bambino ritto in piedi su di un parapetto.

Tavola nella casa Patrizi, Roma.

Roma. In casa Patrizi, un grazioso dipinto, in tavola, collo stesso soggetto della Vergine col Putto ritto su di un parapetto.

Tavola. Raccolta Barker, Londra.

Londra. Nella Raccolta dell'ora defunto signor Barker, un'altra tavola con una simile composizione egualmente attribuita al Pesello. Questo dipinto però mostra un'esecuzione molto inferiore e diversa da quella dei quadri ora ricordati, come diremo in altro luogo. Nuovi studi hanno condotto a ritenere queste tavole per lavori dei Pollaiuoli; ma accanto ai Pollaiuoli evvi anco un'altro, cioè il Verrocchio, alla scuola del quale meglio pòtrebbero essere attribuite, e perciò avremo occasione di parlarne più diffusamente nella vita di questo maestro, di Leonardo e di Lorenzo di Credi.

Tavola nella Galleria Dudley, Londra.

Londra. Galleria Dudley. Un dipinto collo stesso soggetto della Vergine col Putto ritto dinanzi, o meglio su un drappo disteso sopra un parapetto: il fondo è paese. Questa composizione mostra la stessa derivazione delle altre poco fa accennate; soltanto dinanzi al parapetto, da un lato evvi qui aggiunto anche San Giovannino rivolto a Gesù. Questa pittura, in tavola ed a tempera, sofferse dei restauri, specialmente nella figura del San Giovannino. La tecnica esecuzione e il colorito ci farebbero pensare che fosse un dipinto de' primi anni di Sebastiano Mainardi, il più abile scolare di Domenico Ghirlandaio, eseguito quando trovavasi col maestro.

Tavola. Galleria di Liverpool.

Liverpool. Nella Galleria di questa città avvi una tavoletta bislunga con piccole figure, in cui è rappresentata l'Esposizione d'una reliquia, attribuita al Pesellino. I caratteri del dipinto ci sembrano invece quelli di Francesco di Giorgio o del Neroccio, pittori della Scuola senese.

Dresda. Nella Galleria trovasi una tavoletta segnata col n.° 19, rappresentante la Natività di nostro Signore con la falsa ed alterata iscrizione: ANTONIUS FLORENTINENS (sic) F . . . A. MCCCXXXIII, ed era indicata come opera di Pesello Peselli. Nel catalogo di Schöfer (vol. II, pag., 21) si legge che questo dipinto era stato prima attribuito a Giotto, poi a Paolo Uccello e ad Antonio Veneziano, mentre i caratteri di esso sono diversi da quelli dei detti artisti, ond'è che deve appartenere a qualche dozzinale pittore fiorentino del secolo XV, di cui non conosciamo il nome.

Tavoletta. Galleria di Dresda.

CAPITOLO SECONDO.

ALESSO BALDOVINETTI.

Alesso Baldovinetti, figlio di Baldovinetto di Alessandro Baldovinetti, nacque il giorno 14 di ottobre del 1427 e morì l'ultimo di agosto dell'anno 1449.[1]

Narra il Vasari che il Baldovinetti « da propria volontà tirato, abbandonò la mercanzia; a che sempre avevano atteso i suoi, e nella quale esercitandosi onorevolmente si avevano acquistato ricchezze, e vivuti da nobili cittadini; e si diede alla pittura: nella quale ebbe questa proprietà, di benissimo contraffare le cose della natura, come si può vedere nelle pitture di sua mano. » E soggiunge che « essendo ancor fanciulletto, quasi contro la volontà del padre, che arebbe voluto che egli avesse atteso alla mercatura, si diede a disegnare; ed in poco tempo vi fece tanto profitto, che il padre si contentò di la-

[1] Vedasi il Vasari, vol. IV, pag. 101. Nella portata al Catasto di Alesso Baldovinetti dell'anno 1470, egli dice esser nato nel 1430. In un'altra portata al Catasto del padre di lui del 1427, Baldovinetto di Alessandro Baldovinetti, asserisce che il suo figlio aveva allora 5 anni. Ambedue queste date sarebbero sbagliate, come vediamo dai ricordi citati nella *Tavola Alfabetica*, o. cit., ove è riportato nel 3° dei « Libri » così detti dell'« Età » che nacque li 14 di ottobre dell'anno 1427. Vedi anco il Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 591 in nota: di nuovo per la morte, vedi a pag. 597 in nota.

sciarlo seguire la inclinazione della natura. »[1] Il Baldovinetti è anch' esso uno di quei pittori fiorentini che si occupò moltissimo della ricerca dei nuovi metodi di colorire e fu pure molto studioso di ritrarre ogni cosa dalla natura in ogni suo minuto particolare.

Scrive lo stesso biografo Aretino, che Alesso dipingendo sulle pareti « abbozzò a fresco e poi finì a secco, temperando i colori con rosso d' uovo mescolato con vernice liquida fatta a fuoco: la qual tempera pensò che dovesse le pitture difendere dall' acqua; ma ella fu di maniera forte, che dove ella fu data troppo gagliarda si è in molti luoghi l' opera scrostata: e così, dove egli pensò aver trovato un raro e bellissimo segreto, rimase della sua opinione ingannato. »[2]

Ed in altro luogo dà questo giudizio: « Fu Alesso diligentissimo nelle cose sue; e di tutte le minuzie che la madre natura sa fare, si sforzò d' essere imitatore. Ebbe la maniera alquanto secca e crudetta massimamente ne' panni. Dilettossi molto di far paesi, ritraendoli dal vivo e naturale, come stanno appunto. Onde si veggiono nelle sue pitture fiumi, ponti, sassi, erbe, frutti, vie, campi, città, castella, arena ed altre infinite simili cose. »[3] Aggiunge inoltre il Vasari esser voce che Alesso molto si fosse affaticato « per trovare il vero modo del musaico; e non gli essendo mai riuscito cosa che valesse, gli capitò finalmente nelle mani un tedesco che andava a Roma alle perdonanze; e che alloggiandolo, imparò da lui interamente il modo e la regola di condurlo. »[4]

Può essere che Alesso abbia studiato per trovare un nuovo metodo di colorire; ed essendosi pure occu-

1 Vedi Vasari, vol. IV, pagg. 101-102.

2 Ivi.

3 Vedi il Vasari, vol. IV, pag. 104.

4 Ivi, pag. 105.

pato del musaico, le difficoltà in questo genere di lavoro, dipendessero dai materiali che impiegava e dalla ricerca di un modo di lavorare migliore di quello usato dagli altri. Perchè è noto, e lo sapeva meglio di noi il Vasari, che de' mosaicisti ve n' erano stati a Firenze prima di Alesso. Ad ogni modo è sempre da tener conto delle parole di questo storico delle Arti per le quali sembra che il Baldovinetti, oltre ad essere dipintore, fu anco uno dei migliori in Firenze che lavorassero il musaico nel secolo XV.

Il Vasari non ci fa sapere in qual bottega fosse educato all'arte. Se stiamo al Baldinucci, lo fa scolaro di Paolo,[1] deducendo questo suo giudizio dalla maniera che riscontrasi nelle opere sue. Noi possiamo dire che in esse vedesi un pittore che tiene dietro tanto alla maniera di Paolo Uccello, quanto a quella di Andrea del Castagno e dei Peselli, come di Domenico Veneziano. Trovandosi il nostro artista inscritto nella compagnia dei pittori fin dal 1448,[2] è lecito pensare che egli abbia potuto prender parte nelle decorazioni della cappella di Sant' Egidio in Santa Maria Nuova, che, siccome abbiamo veduto, furono eseguite ad intervalli durante quattordici anni consecutivi, da Domenico Veneziano e da Andrea del Castagno, cioè dall'anno 1439 al 1453.[3] L' asserzione del Vasari che il Baldovinetti lavorò nella cappella di Sant'Egidio in Santa Maria Nuova, è confermata dal *Memoriale* dell' Albertini, il quale dice: « La cappella maiore è mezza di Andreino, et mezza di Domenico Veneto, benchè alcune figure dinanzi sieno per mano di Alexo Bal. (Baldovinetti) ».[4] E l'anno dopo, cioè

[1] Baldinucci *Opere* cit., vol. V, pag. 318.

[2] Vedi il Gualandi, *Memorie*, o. cit., Serie VI, pag. 177. E di nuovo il Vasari, vol. IV, pag. 102, in nota.

[3] Vedi vol. V di quest' opera, pag. 121 e 97-98.

[4] Vedi il *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, 1860, pag. 184;

nel 1454, Andrea del Castagno, come già sappiamo, avuta la commissione d'una pittura da Lodovico Gonzaga per mezzo del Boccolino, cancelliere di quel signore, affidò l'esecuzione del dipinto al Baldovinetti.[1] Vi era rappresentato, come si disse, un inferno con molti ignudi e furie infernali che dipinse in una camera della infermeria de' Servi.

Alcuni *Ricordi* di Alesso Baldovinetti che incominciano dalli 10 dicembre dell'anno 1449 e giungono sino alli 23 d'ottobre del 1491, ci fanno conoscere molti particolari della sua vita. Sappiamo quindi, fra le altre cose, come ai 10 d'aprile del 1450 ricevesse da un certo Guerio o Ghuccio (?) di Francesco di Michele, dodici fiorini larghi per una figura di Sant' Ansano con 6 storiette dai lati per la pieve di Borgo a S. Lorenzo di Mugello: come alli 16 di giugno del 1454 il pittore Andrea di Bartolo da Castagno dipintore (Andrea del Castagno), gli dovesse dare L. 40 per un grande panno colorito e lavorato in una camera dell' infermeria de'Servi, rappresentante un inferno con molti ignudi e furie infernali, commesso da Boccolino cancelliere di Lodovico Gonzaga, capitano della Repubblica fiorentina: (è la pittura di cui abbiamo parlato poco sopra); come Giuliano di Nardo da Maiano legnaiuolo lo pagasse ai 14 di maggio del 1463 con cinque fiorini larghi per un colmo da camera (tavoletta di devozione), in cui dipinse a colori una nostra Donna col Bambino; ed agli 8 di luglio dello

1862, pag. 6 e 7. - Vasari, vol. IV, pag. 102 e 144. - Albertini, *Memoriale* (*Santa Maria Nuova*). - Tavola alfabetica dell' anno 1864 alla voce: *Castagno*. - Vedasi pure il Vasari, edito dal Sansoni, tomo II, a pag. 592 in nota, dove dopo aver osservato che di questo lavoro non ne parla il Baldovinetti nei suoi *Ricordi*, fa conoscere che nei libri delle spese dello Spedale di Santa Maria Nuova, sotto l'anno 1460, si legge che furono pagati ad Alesso Baldovinetti otto fiorini d'oro per certe figure messe intorno alla tavola dell' altar maggiore.

[1] Vedi sopra, *Vita di Andrea del Castagno*, vol. V, pag. 92 e 93.

stesso anno gli desse L. 1 e soldi 2 per una figura con cavalli disegnata per un letto eseguito per commissione di Piero degli Alberti; ed alli 24 di luglio pure del 1463 altre L. 2 e soldi 4 per la ingessatura di un grande quadro dato a Bernardo Rucellai; ed ai 23 di settembre dello stesso anno altri 3 fiorini larghi per avergli disegnato una storia della Natività in Santa Riparata, in cui colorì il Bambino, la testa della Madonna e S. Giuseppe; ed ai 21 di febbraio 1463 (per noi 1464), altre L. 3 per aver colorite cinque teste di cinque figure disegnate da Tommaso Finiguerra, rappresentanti una Nostra Donna, un Angiolo ed un San Zanobi con due diaconi ai lati, poste nella sagrestia di Santa *Reparata.*[1] Come ai 14 di febbraio del 1465 dovesse ricevere da Lionardo di Bartolommeo, detto Lastra, e Giovanni di Andrea, vetraio, L. 120, avendo disegnato e dipinto per loro una finestra commessa da Bongiovanni di Bongiovanni Gianfigliazzi per la cappella maggiore di Santa Trinita: come ai 14 di febbraio del 1469 togliesse a dipingere per L. 500 una tavola d'altare rappresentante un tabernacolo col miracolo del Sacramento, con quattro Santi dai lati ed Angioli, secondo che doveva spiegargli il committente messer Domenico Maringhi, canonico di S. Lorenzo e della chiesa e monastero di S. Ambrogio, il quale voleva adornare di detta tavola una cappella della chiesa di S. Ambrogio: come alli 11 aprile del 1470 prendesse a fare la tavola della cappella maggiore di Santa Trinita, colla Trinità, parecchi Angeli e i due Santi Benedetto e Giovanni Gualberto, di cui più innanzi parleremo, allogatagli da Bongiovanni di Bongiovanni Gianfigliazzi, finita agli 8 di febbraio del 1471 e pagata con 89 fiorini d'oro larghi: come al primo di lu-

[1] Vedi anco Vasari, edito dal Sansoni, vol. II, pag. 480, e Rumohr, vol. II delle sue *Ricerche italiane.*

glio del 1471 desse mano a dipingere la Cappella maggiore di Santa Trinita, per incarico dello stesso Gianfigliazzi, a cui s'era obbligato di finire il lavoro in un tempo tra i cinque e i sette anni, pel pagamento di ducati 200 d'oro larghi: come ai 31 luglio del 1472 Banco di Andrea gli fosse debitore di L. 15 per il disegno d'una finestra con una Nunziata a mezzo tondo, di sopra, e con sotto altre figure, per la chiesa di San Martino a Lucca: come ai 26 di settembre del 1478 dovesse aver L. 16 da Lodovico di Paolo Niccolini per avergli dipinto quattro forzieretti con le divise e l'arme *in compassi* (in tondi) impiegandovi *azzurro di Magna*,[1] cinabro e lacca; ed ai 28 di settembre dell'anno stesso, il medesimo Lodovico Niccolini gli pagasse L. 3 per le pitture di due cassette di due braccia l'una, con le divise; più L. 14 per cinque targoni, quattro rotelle e cinque targhette dipinte con le divise e l'arme nel mezzo; più L. 3 per quattro armi con ghirlande dipinte con buoni colori su piccoli forzieri da *some;* e finalmente altre L. 2 per un'arme grande in un tondo di $^3/_4$ di braccio, disegnata a punta, che il Niccolini voleva spolverizzare e fare da sè: come ai 26 di gennaio del 1481 ricevesse L. 100 per dipintura della finestra di S. Agostino d'Arezzo: come finalmente dal 1487 al 1491 il nostro Alesso si trovasse impiegato nei restauri ai mosaici della tribuna e della cupola del bel San Giovanni a Firenze, ed eziandio della cappella maggiore di San Miniato al monte; per le quali opere e per le spese di oro e di materie per fare le paste, *ovvero stucchi* occorrenti, ricevè in parecchie volte grosse somme dall'*Arte dei mercanti.*[2]

[1] Cfr. il Cennini, *Libro dell' arte*, capo IX.

[2] Questi *Ricordi di Alesso Baldovinetti,* tratti dall' autografo che si conserva nell' Archivio di Santa Maria Nuova, furono pubblicati in po-

Da questi ricordi ci si manifesta la versatilità dell'ingegno del Baldovinetti, il quale era buon pittore tanto a fresco quanto su tavola, ed era maestro nell'arte dei vetri colorati e del mosaico, mentre d'altra parte non isdegnava, com'era abitudine nelle botteghe degli artisti a quei tempi, anche le piccole opere che ora chiamiamo d'arte industriale.

Se non che il Giornale omette qualche particolare avvenuto durante gli anni 1465 e 1466. Per gran tempo nel secolo XV i fiorentini accorrevano nelle chiese anche per ascoltare il commento del poema di Dante, e in principio del secolo XV è ricordato un maestro Antonio frate di S. Francesco, quale pubblico espositore di Dante. E gli operai di Santa Maria del Fiore, il 30 gennaio 1465, allogavano a Domenico di Michelino dipintore « una fighura in forma a ghuisa del poeta Dante, secondo il modello che aveva dato Alexo Baldovinetti »; la qual figura di Dante doveva essere dipinta su tela, e collocata in Santa Maria del Fiore. E dalle stime del lavoro di Michelino fatto il 19 di giugno per il pagamento di esso, veniamo a conoscere, che doveva esser collocato nel luogo stesso dove nella chiesa vi era ancora una figura del detto Poeta. La tela dipinta da Michelino fu stimata da Alesso autore del disegno e da Neri di Bicci, pure dipintore, che la valutarono L. 155.[1] Non rammentata dallo stesso Baldovinetti nei suoi *Ri-*

chi esemplari per le Nozze Bongi-Ranalli dal dott. Giov. Pierotti nel 1868 a Lucca, tipografia Landi.

[1] Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. II. *Prefazione*, pag. v, vi, vii, non che i *Ricordi* di Neri dei Bicci, in Vasari, vol. II, pag. 256 in nota.

Noi ricorderemo questa tela col ritratto di Dante dipinta da Michelino laddove parleremo di Benozzo Gozzoli e di Zanobi Machiavelli. Qui poi osserveremo soltanto che senza questa notizia riportata dal Gaye, non avremmo mai pensato che il ritratto di Dante fosse stato eseguito da un modello del Baldovinetti, mentre la maniera è ben diversa da quella sua.

cordi è la commissione da lui ricevuta per il prezzo di 20 fiorini di suggello dai frati della Nunziata il 27 maggio 1460, e fu pagata coi danari lasciati per questo effetto da Arrigo Arrigucci per la pittura, ricordata dal Vasari nel chiostro della Santissima Annunziata in Firenze, intorno alla quale il Baldovinetti lavorava ancora nel 1462. [1] Così troviamo che nel 1463 fu chiamato a valutare un dipinto di Neri di Bicci per la chiesa di San Romeo, [2] il quale trovasi presentemente nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti.

Pittura della Natività di N. S. Chiostro della SS. Annunziata, Firenze.

La pittura del Baldovinetti per la chiesa della Santissima Annunziata è, come scrive il Vasari, [3] sul muro nel chiostro in vicinanza alla porta che mette alla chiesa. Nel mezzo del dipinto, sul davanti, in un terreno arido e roccioso, con poche erbe sparse qua e là, è collocato, disteso in terra, il Bambino Gesù, il quale spande raggi intorno a sè. Da un lato sta la Madonna in ginocchio a mani giunte in atto di pregare. Dall'altro lato è seduto San Giuseppe in atto meditabondo, mentre colle braccia allungate e colle dita delle mani incrociate si sostiene ad un ginocchio. Da questa parte vedonsi pure avvicinarsi due pastori, il primo a mani giunte e colla testa rivolta verso il compagno che lo segue; il quale, mentre osserva il Bambino, tiene le mani sollevate in atto di stupore. Nel mezzo, dietro al Bambino, è collocata la mangiatoia, presso la quale stanno il bue e l'asino, veduti quasi di fronte, in una capanna formata entro le mura d'un edificio diroccato, tra le pietre del quale si arrampica l'edera. Dietro ai

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 104, e di nuovo il Vasari edito dal Sansoni, vol. II, pagg. 595-596 in nota.

[2] Vedi Baldinucci, *Opere,* vol. V, pag 185 e 317; non che Vasari, vol. II, pagg. 240-241.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 104.

pastori si alzano alcuni alberi, uno de' quali è un melograno carico di frutta. Sul muro, in vicinanza al secondo dei pastori, si vede un serpente che, strisciando tra le pietre, sta per entrare in una buca.[1]

Dall' altro lato, dietro la Vergine, apresi la campagna, in mezzo alla quale scorgonsi per primi due pastori colla mandra di pecore, vicini ad una grande roccia che si alza a guisa di collina sparsa di verdura e rami di arboscelli crescenti tra massi di pietre. Uno di questi pastori ritto in piedi ed appoggiato al bastone, è rivolto verso l' Angelo che viene ad annunziare la venuta del Messia, coprendosi colla mano la fronte per lo splendore che emana dal nunzio divino. Il secondo seduto, s'appoggia colla mano sinistra sul terreno, mentre tiene, stando pur rivolto alla stessa visione come il compagno, l'altra mano alla fronte. Altri quattro Angeli sospesi in aria, ad ali tese, si mostrano in atto reverente di adorazione al Bambino Gesù. Quello di mezzo è figurato di fronte, a mani giunte, quasi di scorcio, e gli altri in variati atteggiamenti si delineano a guisa di mezzo cerchio ai lati del primo. In mezzo alla verdeggiante campagna serpeggia un ruscello attraversato da un ponte; s'alzano qua e là alcuni alberi, case e castelli. Più lungi si vede una città e da ultimo una catena di montagne. Questo genere di paese ci richiama alla memoria quelli dei Peselli, ma più ancora quelli di Pier della Francesca e dei Pollaiuoli, ed anco del Verrocchio.

Il dipinto è racchiuso in una finta cornice con ornamentazione interrotta da medaglioni, in alcuni dei quali si possono ancora scorgere le traccie dei busti che v'erano rappresentati, i quali sembrano essere ri-

[1] Forse quel frutto ed il serpente potrebbero essere un' allegoria del peccato dei nostri progenitori.

tratti cavati dal vero. Quattro di questi indossano il costume fiorentino di quel tempo, gli altri tre hanno la corona reale in capo, invece del berretto. Quello di mezzo in età avanzata ha lunghi capelli ricciuti e il mento coperto da ricciuta barba; i due altri ai lati sono senza barba ma pur essi con lunghi e ricciuti capelli (uno di questi è appena riconoscibile). Forse si vollero rappresentati in essi i tre re Magi.[1]

Dalla denunzia poi dei beni fatta da Alesso Baldovinetti dall'anno 1470 al 1480, rileviamo che egli era ammogliato e dimorava in Firenze nella parrocchia di San Lorenzo, fuori di Porta Faenza.[2] Ben poco è rimasto delle opere del Baldovinetti, mentre con sicurezza non possiamo ricordare che il dipinto nel chiostro della Santissima Annunziata, la tavola che era nella Villa di Cafaggiolo ed è ora nella Galleria degli Uffizi, e l'altra finalmente che era nella chiesa della Santissima Trinità ora nella Galleria dell'Accademia di belle arti. Benchè nel dipinto della Santissima Nunziata, poco sia rimasto del colore, sì che la pittura sembra a prima vista a monocromo, e sebbene in alcune parti il colorito manchi del tutto, come può vedersi per esempio nelle vesti della Vergine, ed in altri luoghi siano divenute scure le tinte; pure con attento esame si può scoprire quanto sia vera la descrizione del Vasari, che amiamo qui di riportare. Questa storia della Natività di Cristo, egli dice, « dipinta a fresco e ritocca a secco » è « fatta con tanta fatica e diligenza, che in una capanna che vi è si potrebbero annoverar le fila ed i nodi della paglia. Vi contraffece ancora, in una rovina

[1] Le figure di questa pittura sono di grandezza naturale.

[2] Gaye, *Carteggio*, o. c., vol. I, pag. 224 e 25. La moglie si chiamava monna Daria e la sua dote fu pagata ad Alesso nel 1479, dopo che erano maritati da molti anni ed avevano una figlia tredicenne.

d'una casa, le pietre muffate e dalla pioggia e dal ghiaccio logore e consumate; con una radice d'ellera grossa che ricuopre una parte di quel muro; nella quale è da considerare, che con lunga pacienza fece d'un color verde il ritto delle foglie, e d'un altro il rovescio, come fa la natura nè più nè meno; e, oltre ai pastori, vi fece una serpe ovvero biscia che cammina su per un muro, naturalissima ».[1]

È evidente da questa descrizione che il dipinto si trovava al tempo del Vasari ancora in buone condizioni, e molto meno poteva esser deperito vivente il Baldovinetti, perchè altrimenti non gli si sarebbe affidato dopo dieci od undici anni, come vedremo, il lavoro della cappella di Santa Trinita.[2] E volendo Alesso riprodurre, come abbiamo veduto, la natura in ogni parte e minuzia, era obbligato a cercare i mezzi che permettessero di dargli il tempo necessario per condurre, con tutta comodità, a termine il lavoro. I quali mezzi furono anche la cagione che il dipinto screpolasse, vi cadesse in alcuni luoghi il colore ed in altri si oscurassero le tinte. Pure, esaminandolo attentamente, vi si può sempre riconoscere questo studio della natura in tutti i suoi particolari e financo nelle cose più piccole.

Il modo poi di riprodurre il paesaggio che, siccome abbiamo osservato, ci ricorda la maniera che vediamo usata con maggior verità e maestria da Piero della Francesca, viene a confermare che il Baldovinetti era di quei realisti, quali Paolo Uccello, Andrea del Castagno ed i Peselli. Questa impressione non sarebbe diminuita da un'analisi anco delle figure, nelle quali la

[1] Vedi il Vasari, vol. IV, pagg. 104-105.

[2] Avremo poi occasione di ricordare di nuovo Alesso Baldovinetti, discorrendo dei dipinti della Cappella del cardinale di Portogallo nella chiesa di San Miniato al Monte presso Firenze.

parte principale consisteva appunto nel riprodurre esattamente il vero umile e rozzo, e, come dice il Rumohr, senza scelta di forme e di buone proporzioni, dal qual difetto non vanno esenti neppure gli altri naturalisti sopra ricordati.[1]

Questa tendenza di riprodurre la natura in ogni sua parte, propria della Scuola fiamminga e poi della tedesca, sembra riscontrarsi nel Baldovinetti più che non in qualsiasi altro dei suoi contemporanei; sebbene dobbiamo concedere che nella composizione egli non manca di quella giusta disposizione ch'è caratteristica specialmente della grande Scuola fiorentina. La sua maniera di rappresentare il movimento mostra una certa durezza, ed i panneggiamenti sono troppo triti ed angolosi. Molta determinatezza mostra nei contorni e nel rendere i particolari, mentre dispone, con un sistema assai complicato, i capelli arricciati.

Nel dipinto della Santissima Annunziata, la Vergine non è priva di gentilezza di forme come di movimenti, così da ricordarci quelle di Domenico Veneziano. Questa composizione ci fa pensare all'altro dipinto collo stesso soggetto, che abbiamo ricordato nella tavola del Louvre, in cui non abbiamo potuto riconoscere la mano di Fra Filippo a cui è attribuito.[2]

Tavola. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Notammo già che una tavola del Baldovinetti trovasi nella Galleria degli Uffizi, ed era un tempo nella Cappella della Villa di Cafaggiolo. In essa è dipinta la

[1] Vedi Rumohr, *Italienische Forschungen*, vol. II, pag. 268. Non si può negare che non vi sia molta verità in ciò che dice il Rumohr. Infatti le membra nei nudi e specialmente gli attacchi od appiccature, i piedi e le mani hanno forme materiali e volgari. Studiandosi il pittore di rendere tutti i particolari e l'anatomia, fece i corpi ossuti, nodosi, talvolta scarni e secchi, con proporzioni non troppo in armonia tra di loro nell'insieme. I tipi sono affatto realistici e con le ossa assai pronunciate.

[2] Vedi ciò che fu detto nella vita di Fra Filippo Lippi, vol. V, pag. 176 e seguenti.

Vergine in un seggio di forma classica, che rassomiglia a quello rappresentato nel quadro di Domenico Veneziano ed anco nelle pitture di Fra Filippo, ma specialmente nelle sculture di Donatello e nelle opere di altri artefici di quel tempo in Firenze. La Vergine sta a mani giunte in atto di adorare il Bambino steso sulle ginocchia di lei. Sotto i suoi piedi è dipinto un tappeto finamente lavorato: da un lato si vede San Giovanni Battista che accenna a Gesù colla destra e tiene con la sinistra l'asta della croce appoggiata in terra ed alle spalle, mentre stanno lì presso i Santi Cosimo e Damiano. Dall'altro lato vedesi per primo San Lorenzo colle mani giunte in atto di preghiera, rivolto alla Vergine. Segue un Santo giovane colla spada appoggiata per la punta sul prato fiorito; e per ultimo avvi un Santo Eremita, con folta barba, che si appoggia ad un alto bastone. Davanti, inginocchiati colle mani giunte in atto di adorare e rivolti alla Vergine ed a Gesù, stanno, uno per parte, San Francesco e San Domenico. Dietro alle figure è appeso un ricco tessuto dorato e ricamato a fiori, sormontato da palme, da pini e da aranci, che staccano sull'azzurro del cielo.

Le figure sono piuttosto gentili, di buone proporzioni, ma alquanto magre ed ossute; le teste hanno folti e ricciuti capelli, che per la maggior parte finiscono a spazzola sulla fronte, e ricciuti a guisa di parrucca ai lati della testa; alcune hanno invece un ciuffo ricciuto nel mezzo. La figura migliore è quella della Vergine, la quale ci rammenta nel tipo e nell'acconciatura del capo l'altra Madonna del dipinto ricordato nella Santissima Annunziaia, ed ambedue somigliano la Vergine di Domenico Veneziano più che quella di altri pittori di quel tempo. Il disegno è molto preciso, i colori sono vigorosi nel tono, ma poco vivaci; le carni appari-

scono di tinta giallognola; il panneggiamento ha forme piuttosto angolose ed interrotte. La pittura è ripassata con fini tratti di colore specialmente nelle ombre. Finita in ogni sua parte presenta molta nitidezza e precisione anco nei più piccoli particolari, quantunque siano in parte nascosti dal restauro e dalle vernici che alterano il dipinto.[1]

Tavola. Galleria dell' Accademia di Belle Arti, Firenze.

La tavola che il Vasari ricorda nella cappella maggiore di Santa Trinita, dipinta dal Baldovinetti per messer Bongiovanni Gianfigliazzi fu commessa da quel signore agli 11 d'aprile del 1470, e finita il dì 8 febbraio 1471 gli fu pagata 89 fiorini larghi d'oro.[2] Questo dipinto, per i suoi caratteri, l'abbiamo riconosciuto nella tavola che è esposta nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, la quale passava come lavoro di autore ignoto del XV secolo ed era indicata col N.° 2 nella Sala degli antichi quadri.[3] È in questa tavola rappresentato il Dio Padre seduto sulle nubi. Tiene colle mani le due estremità delle braccia della croce piantata su d'una roccia e bagnata dal sangue che il Cristo crocifisso versa dai

[1] Le parti più offese sono la testa ed il collo della Vergine.

[2] Vedi i *Ricordi di Alesso Baldovinetti* gia citati, a pag. 14.

[3] Dacchè fu pubblicata l'edizione inglese di questo lavoro, il quadro fu indicato col nome del suo vero autore, cioè di Alesso Baldovinetti, e identificato per la tavola che un tempo trovavasi a Santa Trinita. Presentemente nella Galleria è esposto col num. 33. Il nuovo catalogo poi conferma che fu fatto per l'altar maggiore di Santa Trinita di Firenze, donde poi levato in occasione del restauro del detto altare fu portato in convento, dal quale fu estratto e collocato nella ricordata Galleria al tempo della dominazione francese. Il Vasari (vol. IV, pagg. 103-104) ricordando questa tavola a Santa Trinita, ci narra nel vol. I, a pag. 221, che in quella chiesa fu levata la tavola del Cimabue per dar luogo a quella che v'è oggi di Alesso Baldovinetti, e posta in una cappella minore nella navata sinistra di detta chiesa.

Nel 1760 il quadro del Baldovinetti già molto guasto, fu tolto dall'altar maggiore e posto in sagrestia fino alla soppressione dei monaci (vedasi la nota in Vasari, vol. IV, pag. 104). Le figure sono poco meno della grandezza naturale.

piedi. Vicino alla croce avvi il teschio di Adamo, e vi si libra sulla cima lo Spirito Santo in forma di colomba. Questa parte del dipinto ricorda il quadro collo stesso soggetto eseguito dal Pesellino nel suo ultimo dipinto tra il 1456 e il 1457, che abbiamo ricordato nella Galleria di Londra. [1]

E benchè il dipinto del Baldovinetti sia mal ridotto, pure, bene esaminandolo, vi si riscontra non solo una rassomiglianza nella parte della tavola sopra ricordata del Pesellino, ma anco nei tipi, nei caratteri delle figure, nel disegno e nelle forme, come pure nella tecnica esecuzione e nel colorito. Ma nel dipinto del Baldovinetti abbiamo un'arte più vera, le forme più studiate, una maggior intelligenza anatomica, un miglioramento e progresso nella tecnica esecuzione e nel colorito. [2] Il Cristo in croce sostenuto dal Padre Eterno è qui pure, come nel quadro di Londra, racchiuso entro una mandorla; ma nella tavola del Baldovinetti essa è ripiena di Serafini e Cherubini, e fra gli Angeli, nella parte superiore della tavola, vi se ne notano due, uno per parte, i quali tengono sollevato un ricco cortinaggio di color rosso cupo tempestato di perle e con ricca frangia. Più sotto due altri Angeli sospesi in aria ai lati dell'Eterno, coi ginocchi piegati e le mani giunte, sono rivolti al Cristo in atto di adorazione; mentre due altri più in basso vedonsi, l'uno quasi di schiena e l'altro quasi di fronte, ambedue colle braccia incrociate; e sotto ad essi ancora due Angeli appiè della croce, inginocchiati sulle nubi, l'uno veduto di tre quarti colle

1 Per il quadro del Pesellino vedi quanto si disse a pag. 19 e segg.

2 Il Cristo del Baldovinetti ha un tipo ed un'espressione meno spiacente, mentre in quello del Pesellino troviamo caratteri che sono alquanto simili a quelli dei Cristi in croce dipinti da Andrea del Castagno. Nè vedesi tanto il movimento contorto nelle dita delle mani come in quello del Pesellino.

braccia incrociate, e l'altro di schiena a mani giunte, che stanno pur essi rivolti al Salvatore. Questi Angeli, in parte coperti dalle vesti, ricordano quelli che vedonsi nell'altro dipinto di questo maestro sulla parete del chiostro della Santissima Annunziata. Così, se noi osserviamo attentamente la testa del Padre Eterno, di forme alquanto ossute e con quei ricci cadenti ai lati sulle spalle, vediamo che rassomiglia al tipo di quella testa coronata che si vede, in un tondo, nel mezzo della parte superiore della cornice che racchiude il dipinto nel chiostro della Santissima Annunziata.

Ritornando alla descrizione della tavola di Santa Trinita, stanno inginocchiati uno per parte, sempre sulle nubi, San Benedetto con folta e lunga barba, vestito dell'abito del suo Ordine monacale, rivolto verso il Cristo, che posa la mano destra al petto e tiene nell'altra, col braccio mezzo sollevato, un fascio di verghe: di contro Sant'Antonio eremita, senza barba, vestito del suo abito di monaco, colle braccia incrociate al petto e colla lunga gruccia appoggiata alla spalla sinistra. Le figure staccano su di un fondo azzurro.

Questo dipinto quando era sull'altar maggiore di Santa Trinita, con quei due Angeli che sollevano la gran tenda, doveva presentarsi allo spettatore come una visione. È certamente l'opera più importante che noi conosciamo di Alesso Baldovinetti quando il pittore aveva circa quarantaquattro anni di età, e perciò quando era in tutta la pienezza delle sue forze, già divenuto maestro nell'arte sua; ond'è che da questo dipinto si viene a conoscere come il Baldovinetti sia stato uno dei più grandi artefici fiorentini del tempo suo. La pittura ha sofferto in più modi; in alcuni luoghi è priva del colore, in altri è oscurata qua e là, nella parte inferiore, spruzzata di cera, mentre nella testa del Sant'An-

tonio eremita ben poco è rimasto del colore originale. Questo dipinto, per i suoi caratteri, si mostra come un giusto mezzo, quasi anello di congiunzione, tra l'arte dei Peselli e quella dei Pollaiuoli e del Verrocchio. Le carni sono di tinte traslucide e vitree; la qual cosa indica molto impiego di sostanze seccative, unite al colore. Il colorito è chiaro, giallognolo, con ombre verdognole scure; i colori delle vesti sono di tono forte, ma cupo.

Il Padre Eterno è vestito di una tunica rossa, foderata di pelle, coperta dal manto azzurro, con fodera verde, mentre i due Santi hanno tuniche brune scure. Alcuni degli Angeli (sospesi in aria e con le ali spiegate), hanno vesti di color rosso vinaceo, altri di un verde forte. Le pieghe sono nettamente indicate e vestono con precisione le forme del nudo, ma mostrano sempre per lo più carattere di angolosità. La figura del Cristo ha buone proporzioni e le forme, benchè asciutte e alquanto secche, non mancano di una certa gentilezza, come buono ne è lo studio anatomico. [1]

Per dipingere questa tavola, come si è veduto, il Baldovinetti impiegò undici mesi circa. Forse ciò è de-

[1] È da considerarsi un benefizio che questa tavola non sia stata restaurata come si usava nei tempi passati, così che possiamo farci una giusta idea dello stile del Baldovinetti da ciò che ancora rimane dell'originale. In questi giorni, con molta coscienza ed amore, la tavola fu pulita dal sudiciume e dagli spruzzi della cera, per cui si può meglio vedere con quanta cura e determinatezza fosse condotta la pittura. La quale, esaminata da vicino, mostra ancora ogni sua parte, ogni particolarità e perfino ogni minuzia. Quindi, per esempio, i capelli possono contarsi ad uno ad uno, e negli occhi disegnarsi nettamente l'iride e la pupilla e via dicendo. Tra le altre cose è pur notevole il teschio appiè della croce, copiato dal naturale con tanta precisione di forma e di disegno da farci ricordare la nitidezza di alcuni disegni dello stesso Leonardo, col quale, sino ad un certo punto, mostra il Baldovinetti, per i suoi studi e le sue ricerche nelle tecniche dell'arte, aver avuto affinità di natura artistica.

rivato dal metodo usato nel dipingerla, il quale per la sua imperfezione voleva maggior tempo di quello comunemente in uso, e perciò dalle continue ricerche per migliorarlo, per trovare nuovi mezzi più utili come il pittore stimava, all'effetto, in causa dei quali egli doveva studiare anche i processi chimici più adatti allo scopo che si prefiggeva.

Nè egli soltanto per le pitture su tavola ed a fresco attendeva a tali esperimenti, ma anche pei mosaici; ed era quindi naturale che molto tempo impiegasse a finir le opere sue. Aggiungasi poi, che nello stesso tempo in cui stava lavorando alla detta opera, il pittore poteva essere occupato anche in altri lavori. Comunque sia, sta in fatto che terminata la tavola doveva essere piaciuta, perchè sappiamo che lo stesso committente Gianfigliazzi gli diede a fare, nell'anno 1471 al primo di luglio, gli affreschi nella cappella, ma coll'obbligo di compierli tra cinque e sette anni per il prezzo di 200 fiorini d'oro larghi. [1]

Pare tuttavia che Alesso mettesse in questo lavoro assai maggior tempo, giacchè sappiamo che soltanto ai 19 gennaio del 1497 gli affreschi furono stimati 1000 fiorini d'oro da Cosimo Rosselli, da Benozzo Gozzoli, da Pietro Perugino e da Filippino Lippi. [2] E dobbiamo credere che il lavoro riuscisse assai bello, se quei valenti maestri dell'arte, prescindendo dal tempo più lungo che il Baldovinetti vi aveva impiegato, stimarono l'opera sua un prezzo molto maggiore di quello pattuito.

Racconta il Vasari che in quest'opere il Baldovinetti ritrasse assai di naturale, « dove, nella detta cap-

[1] Vedi *Ricordi di Alesso Baldovinetti* già citati pag. 14.

[2] Vedansi *Alcuni documenti artistici*, pubblicati nel 1885 in Firenze dal dott. Zanobi Bicchierai per le *nozze Farinola-Vai*.

pella fece la storia della reina Saba che va a udire la sapienza di Salomone, ritrasse il Magnifico Lorenzo de'Medici, che fu padre di Leone X; Lorenzo della Volpaia eccellentissimo maestro di oriuoli ed ottimo astrologo..... Nella storia dirimpetto a questa ritrasse Alesso Luigi Guicciardini il vecchio, Luca Pitti, Diotisalvi Neroni, Giuliano de' Medici padre di papa Clemente VII; ed accanto al pilastro di pietra, Gherardo Gianfigliazzi vecchio e messer Bongianni cavaliere, con una vesta rossa indosso e una collana al collo, e Iacopo e Giovanni della medesima famiglia. Accanto a questi è Filippo Strozzi vecchio, messer Paolo astrologo dal Pozzo Toscanelli. Nella volta fece i quattro Patriarchi... I quali tutti ritratti si riconoscono benissimo, per essere simili a quelli che si veggiono in altre opere, e particolarmente nelle case dei discendenti loro, o di gesso, o di pittura. Mise in questa opera Alesso molto tempo, perchè era pazientissimo, e voleva condurre l'opere sue con suo agio e comodo. »[1] Ed è appunto discorrendo di queste storie, che lo stesso Vasari, come sopra si è veduto, scrisse che il Baldovinetti le « abbozzò a fresco e poi finì a secco; temperando i colori con rosso d'uovo mescolato con vernice liquida a fuoco: la qual tempera pensò (Alesso) che dovesse la pittura difendere dall'acqua; ma ella fu di maniera forte, che dove ella fu data troppo gagliarda si è in molti luoghi l'opera scrostata: e così, dove egli si pensò aver trovato un raro e bellissimo segreto, rimase nella sua opinione ingannato. »[2]

È evidente che un tale metodo era difettoso, poichè i colori preparati in questa maniera non potevano bene attaccare al muro, ed inoltre essendo densi e

[1] Vasari, vol. IV, pagg. 102, 103 e 104.
[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 102.

mescolati con seccanti, dovevano necessariamente cadere, massime quando fossero esposti alle intemperie, come è avvenuto nel dipinto alla Santissima Annunziata. [1]

Ma questo stesso metodo usato nell'interno d'una chiesa, e quindi per pitture non esposte all'intemperie, non doveva naturalmente esser causa di gravi danni. Forse il Vasari voleva parlare dei tristi effetti che ne sarebbero derivati col tempo usando un tal sistema di colorire. E perchè non si conosceva al tempo di quello storico che la pittura nella SS. Annunziata era stata finita alcuni anni prima che Alesso incominciasse quelle a S. Trinita, così egli colse la prima occasione per discorrerne, quando cioè egli descrisse questi dipinti. Però intorno ai detti affreschi sarebbe da dubitare che i danni fossero così gravi, come racconta il Vasari, mentre fa egli stesso l' enumerazione dei molti ritratti che si vedevano in quei dipinti. Ed è inoltre da considerare che, essendo stato il dipinto di Alesso nel chiostro della SS. Annunziata esposto all'intemperie per dieci anni circa, prima che fosse incominciato il lavoro a Santa Trinita, esso non deve aver dato neppure il minimo indizio dei danni accennati dal Biografo aretino, se Alesso potè avere la nuova commissione; e neppure un tal fatto deve essersi verificato quando nel 19 gennaio del 1497, furono, come si è detto, stimati gli stessi affreschi in Santa Trinita dai più valenti pittori di quel tempo, i quali li stimarono, come fu detto, non lire cento ma mille.

[1] Vedasi intorno a ciò sir Carlo Eastlake « Materiali per la storia della pittura ad olio », op. cit. E così Cennino Cennini dice che la vernice liquida scaldata era adoperata soltanto per verniciare i quadri a tempera, da farsi nelle botteghe e fuori dai raggi del sole. Vedi *Il libro dell' arte* di Cennino Cennini pubblicato da Gaetano e Carlo Milanesi, op. cit., pag. 107 e seguenti.

Il Richa (*Chiese Fiorentine*, vol. III, pag. 177) ci racconta che le pitture di Alesso a S. Trinita si vedevano nel 1755 e che furono distrutte assieme al coro nel 1760, [1] e che tra i ritratti vi era anco quello che il Baldovinetti aveva fatto di se stesso con gran cappa indosso di color di rosa secca, con panno verde in capo e fazzoletto bianco fra le mani. E Giovanni di Poggio Baldovinetti che nel 1747 postillò un esemplare delle vite del Vasari, dice aver fatta fare la copia degli accennati dipinti nel 1730, affermando egli pure che furono distrutti nel 1760 circa, quando si volle rinnovare il coro, e perciò più di due secoli e mezzo dopo che erano stati terminati.

Quando non fosse avvenuta la rinnovazione di quella cappella, avremmo noi pure avuta l'opportunità di ammirare quei dipinti, e crediamo anco in ben migliore stato di conservazione di quello della pittura nel chiostro della Santissima Annunziata. Men male che di questa perdita ci compensa in parte la tavola del Baldovinetti, già ricordata, la quale ci dimostra il valore artistico del maestro in quel tempo, e giustifica la stima fatta da quei valenti maestri che abbiamo ricordati. [2]

[1] Vedi il Vasari, vol. IV, pag. 102, nota 4, ed il Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 592, nota 4, non che *Alcuni documenti artistici*, pubblicati nel 1855 in Firenze dal dott. Zanobi Biccherai per le *nozze Farinola-Vai.*

[2] Abbiamo veduto che la nota 4 a pag. 102 del Vasari, vol. IV, dice che « le pitture di questa cappella si perderono nel rifacimento della chiesa ». Ma in questi giorni si potè riconoscere che sotto lo scialbo della volta vi erano traccie di colore. Si incominciò, con cura, a togliere quel bianco. Passando poi da Firenze, noi vedemmo in uno degli scompartimenti messo allo scoperto, la parte superiore della figura d'un profeta, di grandezza naturale, seduto di fronte, colla cetra in mano in atto di suonare e colla corona in capo. Dovrebbe esser il profeta David. Benchè in alcune parti offeso, o mancante del colore, pure si riconosce che le forme rassomigliano a quelle del Padre Eterno nella tavola del Baldovinetti ricordata nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti, la quale come si notò, era sull'altar maggiore in detta cap-

Questo metodo il quale dava il modo di condurre la pittura sul muro, come sulla tavola, a quel finimento e perfezione che si volevano ottenere, sia perchè gli altri pittori, fatta eccezione di alcuni, non vi fossero preparati, o perchè esso domandasse più tempo, il che a loro non sarebbe convenuto, o che il vecchio sistema li appagasse meglio anche dal lato della stabilità e durata del lavoro; il fatto è che, eccettuati i dipinti del Baldovinetti e quelli nella cappella del Vescovo del Portogallo a San Miniato al Monte presso Firenze, parlando dei quali avremo luogo di ricordare nuovamente il Baldovinetti, in nessun altro lo conosciamo seguìto; ed anzi vediamo lo stesso Ghirlandaio scolare del Baldovinetti tenersi sempre al vecchio sistema che era comunemente in uso. [1]

E evidente che Alesso, come abbiam detto, si occupò della chimica per quanto richiedeva il nuovo metodo da lui adottato, sia per la pittura come per il lavoro a musaico. Per tali ricerche può dirsi che Alesso, al pari di Paolo Uccello per lo studio della geometria e della prospettiva, giovò in qualche modo agli artefici che tennero dietro a lui, quali i Pollajuoli e il Verrocchio, che contribuirono anch'essi a portar l'arte fiorentina a quel sommo grado che vediamo poscia raggiunto con Leonardo da Vinci. E il Vasari afferma che il Baldovinetti, oltre ad avere insegnato a lavorare il musaico a Domenico Ghirlandaio, lasciò anco un libretto in cui dettava le

pella. E da sperare che continuando a togliere il rimanente dello scialbo si possano scoprire delle altre parti di questa importante opera del Baldovinetti.

[1] Il Vasari (vol. V, pag. 95) attribuisce ai fratelli Pollajuoli i dipinti di questa cappella a San Miniato, i quali mostrano caratteri somiglianti a quelli delle opere del Baldovinetti. L'Albertini nel suo *Memoriale* più volte citato, asserisce che la tavola è di Pietro Pollajuolo e le altre figure di Alesso Baldovinetti.

norme per far le pietre, lo stucco ed il modo di lavorarlo, [1] e che nell'anno 1481 prese a racconciare il musaico guasto nella facciata della chiesa di San Miniato al Monte, sopra la porta maggiore, per fiorini 23 a tutte sue spese. [2]

Poi nell'anno 1482 gli si dà la commissione di restaurare il musaico della Cappella di San Giovanni in Firenze per fiorini cento, e in detto anno riscuote per questo lavoro fiorini ottanta, avendo riveduto ed approvato il lavoro Domenico Ghirlandaio. Gli vengono pagati pure trentaquattro fiorini d'oro pel musaico sopra la porta di San Giovanni ch'è a canto a Santa Maria del Fiore; e l'anno dopo (1483) gli vien data la commissione di riparare il musaico della Tribuna; e « non essendo in tutto lo stato Fiorentino chi sapesse tal arte, è eletto, sua vita durante, a racconciatore e conservatore di detti mosaici, collo stipendio di trenta fiorini all'anno. » [3]

Nel 1491 ai 14 di maggio, troviamo il Baldovinetti assieme a Domenico Ghirlandaio, Filippo di Giuliano e Neri di Bicci, quali stimatori del prezzo d'una tavola e tabernacolo dipinti da Francesco di Giovanni per la Compagnia di S. Andrea della Veste Bianca, nella Pieve di Empoli. [4] E nel 22 di dicembre risarcì la cappella maggiore e tribuna della Chiesa di San Miniato al Monte, [5] e in questo stesso anno fu uno degli artisti invitati a

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 105 e 106.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 107 in nota. F. Berti, *Cenni storico-artistici dell'insigne Basilica di San Miniato*, op. cit., pag. 46.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 105, nota 1, e il Richa, *Chiese fiorentine*, tom. V, pag. XXXIV, ivi citato.

[4] Vedi *Il Buonarroti*, Ser. III, vol. III, quader. II. Roma, anno 1888, pagg. 37-38.

[5] Vedansi i citati *Ricordi di Alesso Baldovinetti*, a pag. 49; non che il Berti, *Cenni storico-artistici dell'insigne Basilica di San Miniato*, op. cit., pag. 89.

scegliere un nuovo modello per la facciata di Santa Maria del Fiore, ma non intervenne alla riunione.[1] Da tutto ciò resulta che nel tempo in cui Alesso lavorava nella cappella maggiore a Santa Trinita, cioè dal 1471 in cui ebbe la commissione, sino al 1497 in cui fu stimato il dipinto, egli fosse occupato nel lavorare di musaico ed anche in altre opere di pittura, come rilevasi dagli stessi *Ricordi di Alexio Baldovinetti* stati già ricordati.

Lunetta nella chiesa di San Niccolò a Firenze.

Un affresco non ricordato dal Vasari, malamente ridotto dal restauro o meglio dal ridipinto, ricordiamo qui, perchè ci rammenta l'arte del Baldovinetti. È in quella lunetta della parete ove trovasi l'altare nella sagrestia della chiesa di San Niccolò a Firenze. Rappresenta la Vergine che dà la cintola a San Tommaso, e vi si vede la Madonna seduta sulle nubi, che spande raggi di luce attorno di sè; tiene i piedi appoggiati sulla testa di tre Serafini, mentre altri Serafini tutto all'intorno, a guisa di mandorla, le fanno corona.

Questa parte dell'affresco è la meno offesa, e specialmente i Serafini ricordano quelli già rammentati nella tavola di Santa Trinita: ai lati trovansi due Angeli colle ali spiegate, a mani giunte ed in atto reverente rivolti alla Vergine, i quali pure ricordano quelli del Baldovinetti. Sotto è dipinto il paese, e nel mezzo, sul davanti, la sepoltura ripiena di rose bianche e rosse, presso la quale, da un lato, San Tommaso in ginocchio, colla testa e le mani sollevate, sta in atto di ricevere la Cintola dalla Vergine. Anco in questa figura abbiamo quelle forme, quel tipo e quel modo di drappeggiare che rammentano lo stile del Baldovinetti. Dall'altro lato della sepoltura vedesi una cerva accovacciata; più indietro un fiume che scorre serpeggiando in mezzo alla

[1] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 247. *Absens Alexus Baldovinettus.*

campagna e nel fondo una catena di montagne. Sul davanti, ai lati, si alzano alcuni massi rocciosi e scoscesi. Qui pure riscontriamo una rassomiglianza col paese che vediamo nel dipinto del Baldovinetti nel chiostro della Santissima Nunziata. Il sepolcro ha la forma d'un sarcofago di bello stile del rinascimento e con ricca ornamentazione di finto bronzo. Il cielo è cosparso di nubi di color rossiccio, e sul sarcofago è scritta questa data: F. MCCCCL. Si conosce che questa data non è la vera e dev'esservi stata aggiunta, o malamente rifatta, perchè i caratteri del dipinto mostrano una più tarda esecuzione. Ma se questo dipinto ci richiama alla mente l'arte del Baldovinetti, ricorda pure, per quanto ci sembra, anco le opere di Domenico Ghirlandaio, specialmente nella forma e nei tipi dei Serafini, che è la parte, come si disse, meno offesa.[1]

Ci siamo domandati se possa essere un'opera giovanile di Domenico Ghirlandaio quando seguiva la maniera del suo maestro Baldovinetti. Nè sarebbe questo il solo esempio ove l'arte di Domenico ricorda quella del Baldovinetti, al quale, come già si è veduto, secondo nota il Vasari, Alesso insegnò l'arte dei musaici.[2] Lo stesso Vasari, di nuovo nella vita del Ghirlandaio, ricorda « Alesso Baldovinetti maestro di Domenico nella pittura e nel musaico. »[3]

[1] La Vergine ha il capo coperto da un panno bianco e, come di consueto una veste rossa in parte coperta dal manto azzurro con fodera verde. Le vesti degli Angeli ai lati, l'una di colore giallastro e l'altra rossiccia, sono legate a metà della vita. Il San Tommaso ha tunica verde, ed è in parte coperto dal mantello rosso. Il paese è in generale di tinte smorte e scure, ma questa parte e l'azzurro del cielo soffersero maggior restauro. Le figure sono di grandezza quasi al naturale.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 105.

[3] Vedi Vasari, vol. V, pag. 73.

Nel dipinto murale or ora ricordato nella sagrestia di San Niccolò, a quella data dell'anno 1450 che non sembra, come si notò, veritiera, avremmo anco a notare che la forma del sarcofago colla sua orna-

Parigi. Abbiamo veduto tempo indietro nella collezione Duchatel un dipinto su tavola la cui maniera ricorda quella di Domenico Veneziano, ma più, a noi pare, quella di Alesso Baldovinetti. Rappresenta una mezza figura della Vergine seduta di fronte e colle mani giunte adorando il Bambino Gesù, che vedesi dinanzi ad essa seduto sopra un parapetto coperto di drappo fine. Posa questo la mano sinistra, stendendo il braccio sopra un guanciale, e nell'altra mano sollevata tiene l'estremità della fascia che gli gira attorno al corpo, ed è rivolto verso la Vergine. Il fondo ha strade serpeggianti, alberi e acqua che scorre in mezzo al paese. In lontananza vedonsi le colline ed una montagna che staccano sull'azzurro del cielo. Il dipinto è indicato come opera di Piero della Francesca; ma a noi i caratteri, le forme, i tipi ed il modo di colorire, ricordano, come si notò da principio, più quelli dei dipinti di Alesso Baldovinetti, il quale mostra qui di seguire la maniera di Domenico

Tavola nella Collezione Duchatel a Parigi.

mentazione a finto bronzo, ci richiama alla memoria la sepoltura che ricordammo nella vita del Verrocchio, fatta per Giovanni e Piero de' Medici, la quale vedesi in San Lorenzo in Firenze, stata terminata nel 1472. Ed appunto non è fuor di luogo credere che il pittore ne seguisse l'esempio: in tal caso la pittura di cui parliamo, si potrebbe giudicare eseguita dopo veduta l'urna del Verrocchio, e perciò poco dopo il 1472. Da un accurato esame si deduce che, anco la tecnica di quel dipinto non corrisponde all'anno 1450, mentre tanto questa quanto i tipi, i caratteri, le forme ed il colorito mostrano un progresso in confronto col dipinto che è nel chiostro della Santissima Annunziata, il quale, come si è veduto, fu commesso al Baldovinetti nel 1460, e intorno al quale lavorava tuttavia nel 1462. Per cui se il dipinto di cui ci occupiamo ora fosse del Baldovinetti, dovremmo considerarlo eseguito molti anni più tardi, e si sa che il Baldovinetti visse fino al 1499. Nei *Ricordi di Alexo Baldovinetti*, già citati, che giungono sino all'anno 1491 non avvi menzione di questo dipinto. Ed inoltre abbiamo veduto come nei suoi ultimi anni il Baldovinetti si dette a lavorare di musaico ed altre cose che non sono di pittura, perciò il dipinto di cui trattiamo, potrebbe essere un lavoro allogato al Baldovinetti di cui ne affidasse l'esecuzione al giovane Domenico, o che questi si fosse preso da sè l'incarico di farlo, seguendo la maniera del maestro.

Veneziano e di Pier della Francesca, i quali, come sappiamo, lavorarono tutti e tre in Santa Maria Nuova in Firenze.[1]

Tavola nella Galleria di Modena.

Modena. In quella Galleria avvi una tavola colla Vergine in ginocchio a mani giunte adorando il Bambino Gesù, steso in terra, mentre San Giovannino pure in ginocchio è in atto di pregare. Dall'altro lato vedonsi due Angeli inginocchiati e a mani giunte, uno dei quali è rivolto verso la Vergine. Superiormente tre Serafini sospesi in aria, le fanno corona. Il fondo è formato da un edifizio in parte diroccato, attraverso il quale scorgonsi alcuni alberi alzarsi nella campagna piena di roccie, in mezzo alla quale, da lungi, scorre un fiume fiancheggiato da strade serpeggianti e da alberi, che giungono fino all'estremo orizzonte. Il dipinto, inferiore per arte a quelli del Baldovinetti, mostra di essere un lavoro di qualche pittore fiorentino, che alla maniera derivata dalle opere del Baldovinetti, riunisce pure caratteri che ricordano i Pollajuoli ed il Verrocchio. Il pittore potrebbe anche essere il Graffione scolare del Baldovinetti, di cui parleremo più innanzi.[2]

Tavola nella Galleria di Napoli.

Napoli. Nella Galleria di quel Museo è indicata come lavoro del Baldovinetti una tavola con Cristo in croce, e sotto, da un lato, la Vergine e dall'altro San Giovanni Evangelista, in un paese col cielo messo ad oro. È una povera pittura della fine del secolo XV i cui caratteri e la tecnica esecuzione non sono quelli della Scuola fiorentina, nè d'altro pittore delle Scuole italiane, ma ricorda la maniera dei pittori della Scuola di Westfalia.[3]

Tavola nella Galleria di Dresda.

Dresda. In quella Galleria avvi un dipinto colla An-

[1] Le figure sono minori della grandezza naturale, e la pittura ha sofferto anche di restauro.

[2] Il dipinto è in tavola, pervenne dal Catajo, ed è indicato nella Galleria Estense col n. 30. Le figure sono minori del naturale.

[3] È indicato col n. 45 nella sala dei pittori toscani.

nunziazione dell'Angelo a Maria, un tempo attribuito al Baldovinetti, ed ora con un interrogativo al Pollaiuolo. È invece lavoro d'un valente pittore ferrarese del secolo XV ed avremo occasione di parlarne quando tratteremo dei pittori della Scuola ferrarese di quel tempo.[1]

Tavola nella Galleria di Monaco in Baviera.

Monaco di Baviera. Nella Galleria era indicato come opera di Alesso Baldovinetti un tondo in tavola rappresentante la Vergine e tre Angeli inginocchiati che adorano il Bambino Gesù steso in terra. Ma i caratteri di questo dipinto lo dimostrano lavoro di qualche inabile artista fiorentino della fine del secolo XV.[2]

Tavola nella Galleria di Schleissheim.

Schleissheim (Baviera). In quella Galleria, segnato col numero 1139, è un quadro rappresentante l'Adorazione dei re Magi. Non possiamo comprendere come esso sia stato attribuito al Baldovinetti, mentre è copia dell'Adorazione dei re Magi di Francesco Francia che trovasi presentemente nella Galleria di Dresda indicata col numero 435.

Francesco Baldovinetti asserisce che Alesso dipinse il proprio ritratto in una delle pareti in Santa Maria Nuova e nel coro di Santa Trinita,[3] pitture che, come già fu accennato, più non si vedono. Il Vasari scrive che Domenico Ghirlandaio ritrasse accanto a sè il Baldovinetti « nella cappella de' Tornabuoni, in Santa Maria Novella, nella storia dove Gioacchino è cacciato dal tempio, nella figura d'un vecchio raso con un cappuccio

[1] È indicato col n. 17, e fu donato dal signor Rümohr. La iscrizione falsa che un tempo aveva di « Andreas Mantigna Patavinus fecit A. M. CCCCL », fu cancellata nel restauro fatto nel 1840. Vedi Schäfer, *Galleria delle Belle Arti di Dresda*. Vedi cosa fu detto da noi di questo dipinto nell'edizione inglese *A new History of Painting in North Italy*, vol. I, pag. 527.

[2] Cat. n. 568. Ora nel nuovo catalogo è indicato col num. 1004, « Scuola toscana ». Fu comperato dal Dillis in Firenze per la Galleria, nell'anno 1808.

[3] Vedasi Baldinucci, vol. V, op. cit., pag. 319.

rosso in testa. »[1] Questo stesso ritratto il Biografo aretino fece incidere innanzi alla vita del Baldovinetti; ma, come riferisce il Manni, esso non sarebbe di quel pittore, sì bene invece il ritratto di Tommaso, padre di Domenico Ghirlandaio.[2]

Alesso già vecchio, come ci racconta il Vasari, « si commise nello spedale di S. Paolo, » e siamo inoltre venuti a conoscere che il 23 di marzo 1499 fece donazione al medesimo di tutti i mobili ed immobili, dopo la sua morte, con l'obbligo allo spedale che dovesse alimentare la Mea sua serva, fino a che fosse vissuta. Morì Alesso l'ultimo d'agosto del 1499, e fu sotterrato in San Lorenzo nella sua sepoltura, essendo lo spedale rimasto erede de' suoi beni.[3] Perciò Alesso Baldovinetti nato nell'anno 1427 ai 14 di ottobre, avrebbe raggiunta l'età di 72 anni e non di 80 come era stato detto dal Vasari.[4] Sulla tomba della famiglia nella cripta di San

[1] Vedasi Vasari, vol. IV, pag. 105, 106.

[2] Vedasi il Manni, *Vita di Domenico Ghirlandajo* (Raccolta del Calogerà), il quale cita un manoscritto di Luca Landucci.

Come si è già ricordato, altre opere abbiamo le quali sono indicate come lavori di Alesso Baldovinetti, non citate dal Vasari, delle quali dà contezza il *Memoriale* di Francesco di Giovanni di Guido Baldovinetti, citato dal Manni nelle note al Baldinucci con queste parole: « Dipinse a' chiostri di San Benedetto fuori di Firenze » (Baldinucci, *Op.*, vol. V, nota alla pag. 320). Pittura che più non vedesi. « Dipinse una Vergine Maria in sul canto de' Carnesecchi » (Baldinucci, *ivi*). Questa pittura, come ricorda il Vasari (vol. IV, pag. 145), non è di Alesso Baldovinetti, ma di Domenico Veneziano e nelle opere di questo pittore l' abbiamo descritta. « Dipinse la tavola dell' altare di San Pietro ch' è in Caligarza nostra » (Baldinucci, *ivi*). Non si conosce che fine abbia avuto questa pittura. « Dipinse ne' chiostri di Santa Croce un Cristo ch'è battuto alla colonna » (Baldinucci, *ivi*). Il Vasari, vol. IV, pag. 143, dà questo dipinto ad Andrea del Castagno. Ora più non si vede. Francesco Baldovinetti continua dicendo: «Dipinse, m'è stato detto, certe Natività con ciptadini quando si scende le scale del Palazzo della Signoria; che sono due tavole sopra alla cateratta, e più su ». Anco queste tavole non si sa che fine abbiano avuto. Vedi Vasari, pag. 107, nota 2.

[3] Vedi il Vasari edito dal Sansoni, vol II, pag. 597 in nota.

[4] Vedi il Vasari, edizione Le Monnier, vol. IV, pag. 106.

Lorenzo leggesi la seguente iscrizione: « S. BALDOVINETTIS ALEXII DE BALDOVINETTIS ET SUOR DESCND. 1480. »[1]

Il Vasari ricorda quale discepolo di Alesso Baldovinetti, il Graffione fiorentino;[2] e ai nostri giorni siamo venuti a conoscere che Giovanni Graffione nacque nel 1455 da Michele di Larciano di cognome Scheggini, e che morì nel 1527. Costui dapprima stette ad imparare l'arte nella bottega di Pietro di Lorenzo Zuccheri, e poi passò in quella del Baldovinetti col quale lo si trova nel 1485,[3] vale a dire 14 anni prima della morte di Alesso. Se poi il Graffione fosse lo stesso artista Giovanni Griffoni che nel 1491 trovavasi col suo maestro Baldovinetti e con altri artisti chiamati a scegliere il modello di Santa Maria del Fiore, ci parrebbe che questo pittore dovesse esser di qualche valore.[4] A ogni modo la sola opera ricordata dal Vasari di questo scolare del Baldovinetti è l'affresco nella lunetta sopra la porta esterna della chiesa degli Innocenti in piazza della Santissima Annunziata a Firenze.[5] Rappresenta l'Eterno Padre in poco più che mezza figura di grandezza naturale, colla destra alzata e in atto di benedire, mentre tiene l'altra abbassata sul libro aperto in cui sono le lettere A Ω, spandendo raggi di luce attorno a sè: ai fianchi gli stanno due Angeli a mani giunte e ad Esso rivolti. All'intorno vedonsi Serafini e Cherubini, ed il tutto è racchiuso da una cornice a mezzo cerchio con un festone di foglie di quercia legate da un nastro. Ai lati vi sono varii fan-

Affresco sulla porta della Chiesa degli Innocenti in Firenze.

[1] Vedi il Vasari dello Schorn (edizione tedesca), vol. II, pag. 379, dove riporta che Ugolino Verino (*De Illustr. Urb. Flor.* lib. III, cap. I, pag. 20) compose i seguenti versi:

« *Baldovinetti Domus antiquissima primus*
» *Incola Romanus Fesulani montis habetur* ».

[2] Vedi, vol. IV, pag. 106.

[3] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tom. II, pag. 598 in nota.

[4] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 247.

[5] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 106.

ciulletti « gli Innocenti » in variate attitudini ed in più modi feriti, che fanno sangue. Due di questi tengono, uno per parte, un cartello con la scritta: VINDICA SANGUINEM NOSTRUM, e due altri, parimente uno per parte alla base dell'arco, sostengono uno stemma nel quale vi è un calice con sangue. Per ultimo un finto cortinaggio ricamato e con frange, è rialzato in maniera da lasciar scoperta la pittura. Quantunque questo affresco abbia molto perduto a causa dei danni sofferti e del restauro, pure essendo stata richiamata l'attenzione nostra dal Vasari ed attentamente esaminata la pittura, abbiamo potuto convincerci che esso è lavoro di un seguace della maniera del Baldovinetti.[1]

Vedendo che di lui poco, per non dir quasi nulla, è ricordato, si potrebbe credere che dall'anno 1485 sino all'anno 1499 (anno della morte del Baldovinetti), egli fosse stato maggiormente occupato a lavorare intorno al musaico, quale aiuto di Alesso, anzichè a dipingere. Ma considerando che il Graffione sarebbe entrato nella bottega del Baldovinetti all'età di 30 anni, cioè nella matura giovinezza, dovrebbesi ritenere che egli fosse stato ad imparar l'arte, prima di mettersi col Baldovinetti, nella bottega di qualche altro artista. Difatti, sappiamo, come già abbiam già avuto occasione d'accennare, che fu nella bottega di Piero di Lorenzo Zuccheri, del quale non si conosce nessun lavoro. Egualmente non sappiamo quali lavori abbia fatto il Graffione dalla morte del Baldovinetti in poi, cioè fino al 1527.

Il Vasari conclude intorno al Graffione dicendoci che era un cervello stravagante, e quando Lorenzo dei

[1] Le figure sono di grandezza naturale. Il dipinto fu restaurato dal Marini e alcune figure sono del tutto rinnovate, altre ripassate più o meno, ed in alcuni luoghi il colore è qua e là oscurato e macchiato nelle tinte.

Medici gli disse per ischerzo: « Io voglio far fare di musaico e di stucchi tutti gli spigoli della cupola di dentro » (si deve intendere del Duomo?), il Graffione rispose: « Voi non ci avete maestri. A che replicò Lorenzo : Noi abbiam tanti danari che ne faremo. Il Graffione subitamente soggiunse: Eh! Lorenzo, i danari non fanno i maestri, ma i maestri fanno i danari. » E conclude il Vasari dicendo, che « fu molto bizzarra e fantastica persona. »[1] Benchè a questo aneddoto non si possa prestare piena fede, essendo uno dei molti che il Vasari, secondo il gusto del tempo suo, usava introdurre nei suoi racconti per renderne piacevole la lettura, pure crediamo vi sia un qualche fondamento di vero, cioè che il Graffione lavorasse anco di musaico e di stucco, come doveva infatti essere di uno che era stato scolare del Baldovinetti. Il nome del Griffoni, o Graffione, fu messo innanzi da noi per un dipinto colla Madonna ed il Putto ricordato nella Galleria Panciatichi a Firenze, attribuito a Domenico Veneziano;[2] ed anche per la Vergine col Putto fra gli Angeli e la mezza figura dell'Eterno nella Galleria del Duca della Verdura, a Palermo, dipinto già attribuito a Paolo Uccello.[3]

Tavola nella Galleria dello Spedale di S. M. Nuova in Firenze.

Un dipinto in tavola, su fondo dorato, rappresentante una mezza figura della Vergine col Putto ed alcuni Angeli, trovasi nella Galleria dello Spedale di Santa Maria Nuova in Firenze, ed è attribuito, non senza buone ragioni, al Graffione, mostrando caratteri che, se ricordano alquanto Fra Filippo, rammentano anche meglio il Baldovinetti.[4]

[1] Vol. IV, pag. 106.

[2] Vedasi Vita di Domenico Veneziano, vol. V, pag. 134.

[3] Vedi Vita di Paolo Uccello, vol. V, pag. 60.

[4] Tavola con figure quasi della grandezza naturale, indicato col num. 15.

Tavola nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

Un' altra tavola, non esposta, nella Galleria degli Uffizi a Firenze, rappresenta la Vergine (poco più di mezza figura), in atto di reggere il Putto ritto su di un tavolo, veduto da noi quasi di fronte; il quale tenendo nella mano sinistra un uccellino se lo avvicina alla bocca. Di contro ad esso, a destra di chi osserva, si fa innanzi San Giovannino, il quale tiene la mano sinistra col braccio teso ed appoggiato alla tavola, e l'altra mano al petto, rivolto a guardare Gesù. Da un lato e l'altro della Vergine, avvi un Angelo per parte, e nel fondo una siepe di garofani e di rose che staccano sul fondo azzurro. Le figure sono poco meno della grandezza naturale; il colorito delle carni è alquanto tristo, giallastro chiaro nelle luci e terreo nelle ombre. I toni dei colori delle vesti gai; il disegno molto netto e preciso, ma difettose sono le forme, specialmente quelle delle vesti. Il Putto, sia nel tipo come nelle forme, ci rammenta Benozzo, come pure lo ricorda il piegar delle vesti; nel rimanente però troviamo un pittore che ricorda Fra Filippo come anco il Baldovinetti, per cui ci siamo domandati se mai questo dipinto possa esser del Graffione scolare di lui. E se non fosse del Graffione, certamente sarebbe d' un pittore da annoverarsi fra quei mestieranti che andavano a dipingere a giornata da una bottega all' altra, poichè vedesi in questo dipinto mescolata la maniera di più maestri, coi quali il pittore sarà stato a lavorare.

Tavola nel Museo Napoleone III a Parigi.

Nel museo Napoleone III a Parigi, vedemmo una tavola colla Vergine che tiene il Bambino Gesù ritto su di un masso di pietra, dove all'intorno leggesi: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bone voluntatis, laudamus te, bene. Ave Maria gratia plena D...* I caratteri di questo dipinto, che è indicato come opera della Scuola umbra del secolo XV, pare a noi che siano quelli d'un pittore fiorentino, e mostra la

maniera del Graffione. Questa tavola, centinata in alto, portava il numero 133.

Pittura nel grande refettorio di Santa Croce in Firenze.

Nel grande refettorio di Santa Croce in Firenze, tra alcuni dipinti colà trasportati, trovasi pure un pezzo di muro, dentrovi un Santo, poco meno della grandezza naturale, veduto di fronte sotto un finta nicchia. Ai lati sono dipinti alcuni fatti riguardanti la vita di esso Santo. Sotto si legge « S. Eustachius » e la data MCCCCLXII (1462). La tecnica esecuzione è franca, risoluta, ma dozzinale, ed il colorito di tinte assai forti, crude e slegate. Questo affresco sembra d'uno che seguì la maniera di Andrea del Castagno e del Baldovinetti. Ci fu detto che un tempo trovavasi nella piccola chiesa denominata di Sant'Iacopo alle colonnine in Firenze.

Altri dipinti abbiamo veduto che potrebbero esser collocati in questa categoria, ma perchè poco ne è il pregio, così non abbiamo creduto di occuparcene.

CAPITOLO TERZO.

I POLLAIOLI

« Antonio e Piero erano figli di un certo Iacopo
» d'Antonio di cognome Benci, pollaiuolo; onde essi e i
» loro discendenti furono detti del Pollaiolo. Apparte-
» nevano all'ordine dei cittadini; perciò la loro origine
» non pare che fosse tanto bassa, quanto le parole del
» Vasari (nati di padre assai basso e non molto agiato)
» e il loro stesso cognome, farebbero credere. Ciò si rac-
» coglie dalle seguenti parole d'una scritta di locazione
» citata dal Manni nelle note al Baldinucci: — Franciscus
» de Cavalcantibus. . . . . locat ad pensionem
» Antonio olim Iacobi del Pollaiolo civi florentino,
» unam apothecam ad usum aurificis in populo Sanctae
» Ciciliae in via di Vacchereccia.[1] »

Parlando dei due artefici e più tardi anche del Verrocchio, noi non ci occuperemo delle opere di oreficeria e di getto in bronzo da essi compite, se non quanto è necessario per ricercare e riconoscere l'influsso che siffatte opere d'arte esercitarono sulla pittura del tempo. Antonio, il maggiore dei quattro fratelli, erasi dato di preferenza all'oreficeria; Pietro invece, minore d'età, attese alla pittura. E siccome avevano la bottega in comune, così avveniva che, essendo Antonio dotato di maggiore ingegno, forniva spesso i disegni, o gli schizzi, al

[1] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tom. III, pagg. 285 e 286, in nota 1.

fratello, dirigendone anche il lavoro e ponendovi talvolta, secondo il bisogno, la mano. Ed era perciò naturale che uscendo i lavori di pittura dalla stessa bottega, fossero quasi sempre indicati come opere dei Pollaioli anche quando in tutto, od in parte, erano state lavorate da Pietro. In ogni caso, per tale consuetudine, era tolta la possibilità di designare la parte che in ogni lavoro spettava all' uno o all' altro dei due fratelli. [1]

E poichè sono poche le opere attribuite a Pietro, noi pensiamo ragionevolmente che egli, all' occorrenza, aiutasse il fratello Antonio anco nei lavori di oreficeria ed in quelli del getto in bronzo.

Antonio nacque negli ultimi mesi dell'anno 1431 [2] e nel 1459 risulta emancipato dal padre. [3]

1 Ugolino Verino (*De Illustr. Urbis Flor.*, lib. II) così discorre dei fratelli Pollaiolo:

« Nec Pulli fratres ornandi laude minore.
Clarior at fuso longe est Antonius aere. »

2 Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. I, pag. 265-266, ed anche la nota 1ª al Vasari, vol. V. pag. 90, nella vita di Antonio e Piero Pollaioli. Nel Vasari, edito dal Sansoni, tom. III, pag. 285-286 in nota, si afferma che nella portata al catasto di Iacopo, padre d'Antonio, dell'anno 1430, il figlio contava un anno e mezzo, e però secondo l'annotatore, risulterebbe nato nel 1429. Fatta ricerca più diligente all'archivio, ci è risultato che soltanto per equivoco, fu indicata dal Milanesi la data dell'anno 1430, mentre la vera è del 31 maggio del 1433. E poichè Antonio, al tempo della portata catastale del padre contava un anno e mezzo di età, così pare evidente che per questa ragione sarebbe nato negli ultimi mesi dell'anno 1431.

Vedi Gaye, op. cit., vol. I, pag. 265-266. Piero secondo la denunzia fatta da suo padre Iacopo, nel 1457 aveva 14 anni, e però sarebbe nato nel 1443. Nella Tavola Alfabetica, op. cit. (edizione Le Monnier), si dice che nella portata fatta dal padre nel 1446, egli aveva 5 anni, per cui sarebbe nato nel 1441 come è anche confermato nel Vasari edito dal Sansoni (tomo III, pag. 286, in nota) dove si riporta la notizia data dal Gaye, cioè che Piero era nato nel 1443. Ma nell' alberetto de' Benci, detti del Pollaiolo, è data di nuovo la nascita di Piero nell'anno 1441. Questa ultima data sembra la più probabile, avendo essa per base un documento più antico. Da ciò si ricava che tra Antonio e Pietro correva una differenza di età di 9 anni.

3 Ciò risulta dalla dichiarazione di Antonio stesso nella portata catastale dell'anno 1480, nella quale dichiara essersi « emancipato »

Secondo il Vasari, Iacopo d'Antonio del Pollaiolo mise il figlio maggiore « Antonio all'arte dell'orefice » con Bartoluccio Ghiberti[1], maestro molto eccellente in » tale esercizio[2] », e che « tirato innanzi da Bartoluccio, » oltra il legare le gioie e lavorare a fuoco smalti d'ar- » gento, era tenuto il più valente che maneggiasse ferri » in quell'arte. Laonde Lorenzo Ghiberti, che allora » lavorava le porte di San Giovanni, dato d'occhio alla » maniera d'Antonio, lo tirò al lavoro suo, in compa- » gnia di molti altri giovani; e postolo intorno ad uno » di que' festoni che allora aveva tra mano, Antonio vi » fece su una quaglia che dura ancora tanto bella e » tanto perfetta, che non le manca se non il volo. »[3] Comunque sia della veracità di questo racconto, certo è che da giovanetto poteva trovarsi Antonio con altri garzoni a lavorare col Ghiberti, che era dei più valenti maestri nell'arte sua, come può anche avere imparata l'arte da qualche altro artefice, fra i molti che vivevano a Firenze. Vediamo infatti che il Vasari racconta ancora come Antonio Pollaiolo lavorasse in concorrenza con Maso Finiguerra,[4] e nelle note alla vita di Marcantonio

da Giacomo suo padre a dì XI di maggio 1459. (Vedi Gaye, op., cit., vol. I, pag. 265.) Da questo documento risulta avere Iacopo avuti altri due figliuoli: Giovanni nato nel 1439 e che ancora nel 1480 seguiva l'arte del padre, e Salvestro, nato nel 1433, che poi andò ad abitare a Pisa.

1 Patrigno di Lorenzo.

2 Vasari, vol. V, pag. 91.

3 Trovasi questa nell'ornamento della porta di contro a Santa Maria del Fiore, circa alla metà dello stipite a man sinistra di chi entra nel Battistero, sopra un mazzo di spighe. E certo è un lavoro eseguito con grande verità e naturalezza; ma dobbiamo convenire che non sarebbe stato possibile riconoscervi la mano del giovane Antonio Pollaioli, mentre anco il rimanente di quella decorazione mostra su per giù i medesimi pregi. Può il Vasari avere intesa la cosa da altri, e poichè gli fece comodo, così trovò opportunità di servirsene per arricchire il suo racconto di questo particolare ed esaltare sugli altri i pregi del giovane artefice, il quale invero è stato dei più valenti maestri del suo tempo.

4 Vasari, vol. IV, pag. 92.

Bolognese, si trova che Maso, o Tommaso Finiguerra, compagno di Bartolommeo Sali, orefice a' suoi giorni di molto credito, ebbe nella sua bottega Antonio del Pollaiolo. E di nuovo nel commentario alla vita di Marcantonio Bolognese, là dove si discorre di Tommaso Finiguerra, raccontasi che questi si pose a fare l'orefice in compagnia di Pietro di Bartolommeo Sali, il quale lavorava assai, come quello che aveva bottega molto accreditata, nella quale era allora per imparare Antonio del Pollaiolo, che poi alla sua volta diventò compagno del detto Pietro. [1] Da queste notizie si potrebbe arguire che Antonio, dopo essersi nel 1459 emancipato dal padre, andasse a stare con l'orafo Pietro di Bartolommeo Sali. Quale che sia la verità vera circa la prima educazione di Antonio Pollaiolo, e non ostante che nulla ci vieti di credere che egli abbia lavorato da garzone sotto il Ghiberti, il quale godeva di certo meritamente rinomanza grande nell'arte sua; è vero altresì che Firenze abbondava in quei tempi di altri valorosi artefici in ogni ramo delle arti belle. E però ben poteva Antonio in una delle tante botteghe che allora fiorivano, apprendere il mestiere, e profittare nel tempo stesso di tutti i progressi e miglioramenti che andavano facendo gli artefici in Firenze. Comunque sia, è certo che i fratelli Pollaioli insieme col Verrocchio, preparavano la via a Leonardo da Vinci.

Come si è veduto, il Vasari racconta che Pietro fu posto nella bottega di Andrea del Castagno « che era il meglio allora in Fiorenza. » [2] Ma è noto che Andrea del Castagno moriva l'anno 1457, mentre Piero Pollaiolo

1 Per le notizie di Pietro di Bartolommeo Sali orafo fiorentino, vedi Vasari, vol. V, pag. 93, nota 3, ove è ricordato insieme a Tommaso di Antonio Finiguerra, e anche Vasari edito dal Sansoni, vol. V, pag. 395.

2 Vasari, vol. V, pag. 91.

era nato nel 1443. Egli quindi sarebbe rimasto privo del suo maestro all'età di 14 anni. È noto per altro che allora vivevano anche Paolo Uccello e il Baldovinetti, nelle botteghe dei quali poteva benissimo apprendere a dipingere. Crediamo anzi che tra il Baldovinetti ed i fratelli Pollaioli sieno stati, più che semplice conoscenza personale, rapporti in arte. Trattando della vita del Baldovinetti, avemmo occasione di ricordar quel pittore insieme coi Pollaioli, allora quando si ebbe a discorrere delle decorazioni della Cappella del Vescovo del Portogallo a San Miniato al Monte presso Firenze. [1]

E perchè si conosce che nelle botteghe degli orafi di quel tempo si esercitava ogni altro ramo delle arti belle, e da quelle botteghe uscirono i migliori artefici, così possiamo anche credere che l'indirizzo dato alla pittura da Iacopo al figlio minore, fosse appunto perchè Antonio nella stessa bottega potesse valersi, come già abbiamo detto, del fratello Piero.

Abbiamo già osservato che le forme dell'arte antica continuarono ad essere mantenute nelle opere dei primi tempi dell'arte cristiana [2] sino quando, mercè le sculture dei Pisani, fu preparata la via alla trasformazione operatasi con Giotto. [3] In seguito abbiamo veduto ancora che i modelli dell'arte classica erano studiati da Donatello, ed abbiamo pure osservato la condizione particolare di lui, che a capo di tutta una scuola d'artefici, non solo rappresentava argomenti cristiani servendosi di forme pagane, ma imitava l'arte antica riproducendo interi soggetti mitologici. La tendenza del secolo XV a ravvivare lo studio del classico nelle lettere e nell'arte, ebbe la sua influenza anco su di un certo

[1] Vedasi a pag. 59 di questo volume.
[2] Vedasi in proposito il vol. I, capitolo II di quest'opera.
[3] Idem, capitolo IV.

numero di pittori, i quali si diedero in pari tempo allo studio della natura, cercando di riprodurla e rappresentarla nelle tante sue forme e perfino nei più piccoli particolari. Come altra volta fu già osservato, questo studio assoluto del vero, questa specie di ossequio ad ogni più minuto particolare, li faceva spesso cadere in un soverchio naturalismo, che riusciva ad un'arte non sempre bella neppure nelle sue forme, ma sopratutto spoglia di sentimento, senza del quale anche lo studio della forma rimane arido e manchevole di ogni genialità. Questa manchevolezza si riscontra assai più nelle opere di pittura, che non in quelle di scultura. Oltre a ciò, l'influenza che un tempo questa esercitò sulla pittura, conduceva i pittori, senza che se ne accorgessero e pel fatto di trovarsi nella stessa bottega con gli scultori, a rappresentare nella pittura le forme e l'ornamentazione adottate nelle opere di scultura, specie in quelle a basso rilievo. Ma nello svolgimento dell'arte fiorentina, i Pollaioli illustrano una fase comune delle due arti in un periodo nel quale erano venute di moda le ornamentazioni cesellate in bronzo od argento, ma ricavate pur sempre dalla natura nella forma arida che abbiamo detto, oppure adottandone delle convenzionali passate quasi in tradizione.

Moltiplicandosi l'uso o la moda di siffatte opere di cesello o di getto, crebbe l'importanza dell'arte dell'orafo che s'intrometteva talmente all'arte dello scultore, da invaderne il campo. E come prima alla bottega dello scultore era di solito unita anche quella del pittore, da quel punto entrò a far parte di essa anche l'arte dell'orafo: ed è naturale che in tanta vicinanza, l'una esercitasse dominio sull'altra forma dell'arte e completandosi in un tutto armonico, le opere uscite da quelle botteghe finissero ad avere una impronta speciale.

Risultato di siffatta vicinanza è stata la subordinazione della scultura e della pittura alle necessità dell'oreficeria e del rilievo cesellato. La composizione, la forma, l'atteggiamento stesso delle figure, le linee del panneggiamento, la disposizione degli accessorii, il ricamo, gli ornamenti stessi coi quali si facevano più ricche le vesti, l'acconciatura del capo, tutto insomma piegò a questa necessità. Da ciò la rigidità geometrica delle linee, diritte o curve che fossero, l'ampiezza gonfia e sproporzionata talvolta della massa delle vesti, le forme dure ed angolose quasi a contrasto della ricercatezza minuziosa dei particolari e della ornamentazione. Le pitture eseguite in siffatte botteghe dovevano alla lor volta risentire di quell'indirizzo, e, specie nel colorito, riuscire imperfette, ricordando troppo spesso le opere di bronzo od argento con le stesse ornamentazioni proprie dei lavori d'oreficeria. I Pollaioli, il Verrocchio, Sandro Botticelli ed anche Domenico Ghirlandaio rimangono come esemplari di questa fase dell'arte; gli uni adoperando il metodo, ancora imperfetto, di colorire a olio; il Ghirlandaio dipingendo a tempera, pur facendo prevalere nelle opere sue l'elemento pittorico; il Botticelli col mescolare il vecchio metodo della tempera col nuovo, e seguendo, per così dire, una via di mezzo tra l'arte di Fra Filippo e quella dei naturalisti e degli orafi di quel tempo. I lavori dei Pollaioli difettano in generale di sentimento e di forme elette ed eleganti. Sembra anzi che codesti artefici non altro avessero in mira fuorchè secondare la moda, contribuendo essi stessi a diffonderla col seguitare il metodo allora prevalente, adoperato nei lavori di bronzo e di cesello. Ma poichè non erano ignari dei mutamenti introdotti nella pittura dai Peselli e dal Baldovinetti, così si scorge nei quadri dei Pollaioli un qualche mi-

glioramento nel metodo di colorire: ad essi dobbiamo infatti in parte l'uso delle velature nei panneggiamenti, i quali erano dapprima preparati con tinta pressochè pari al tono del colore che dovevano avere, ed erano poi ripassati con un colore trasparente, che veniva rinvigorito nelle ombre con colori di tinta più forte. Quando per ottenere la luce, il pittore voleva servirsi del fondo chiaro della sottoposta preparazione, dava una tinta così trasparente e limpida, da lasciar vedere la sottoposta preparazione, e lasciata appena la tinta trasparente, vi stendeva sopra le mezze tinte e le ombre, le quali venivano rinforzate con tinta più gagliarda ripassando i contorni con colore più scuro, e talvolta anco le parti luminose, con colori più chiari.

Era naturale che questo metodo di lavorare ingrossasse col colore quella parte di superficie del quadro sulla quale la tinta era stata più volte distesa. Talvolta però veniva modificato, stendendovi i pittori sul fondo del quadro una tinta quasi pari nel colore al tono del colorito che voleva ottenere l'artista, dipingendo sopra con colore più denso tanto le luci, quanto le ombre, e lasciando scoperta tutta quella parte della prima tinta generale che doveva formare le mezze tinte del quadro. Nelle luci e nelle ombre delle vesti facevano uso anche di tinte di colori diversi, e nei quadri rappresentavano marmi ed ornamenti in bronzo, mescolando alle vesti delle figure e nelle acconciature del capo finte pietre preziose e lavori d'orafo o di cesello.

Per ottenere nelle carni luce e rilievo, quei pittori dipingevano le figure con colore assai denso producendo così una specie di rilievo alla superficie e dando ai capelli ricciuti quasi l'aspetto di tante cordicelle, di modo che la pittura pareva, per alcuni rispetti, avvicinarsi al lavoro di tarsia. Le pitture però di quel periodo mo-

strano in generale un disegno franco e deciso e rivelano un miglioramento nella nuova tecnica del colorire. Le azioni rappresentate appariscono piene di forza e di vita. Le difficoltà che per dipingere incontrarono i Pollaioli nell'uso delle sostanze seccative mescolate coll'olio, non furono minori di quelle provate dai loro contemporanei. In generale il colorito dei loro quadri è scialbo rossastro scuro e ruvido nella superficie, per l'uso di sostanze vischiose troppo dense per poterle adoperare a piacimento e ridurle maneggevoli e pari al bisogno. I contrasti duri e stridenti sono frequenti e possono attribuirsi ad una causa analoga, all'uso cioè del bitume, che finivano di adoperare in quasi tutte le parti dei loro quadri, ma più specialmente nella parte del paesaggio. Talvolta una tinta generale bituminosa si riscontra anco nelle carni delle figure. E sebbene sia vero che i Pollaioli hanno migliorato la tecnica del nuovo metodo di colorire, non hanno tuttavia maggior titolo di gloria in confronto degli altri fiorentini che si erano dati a ricercare i vantaggi di quel metodo. Del resto al merito loro d'avere superate le difficoltà del colorire ad olio e di avere perfezionato un siffatto sistema di dipingere, deve il secolo XVI gran parte del suo svolgimento artistico.

Di Antonio Pollaiolo il Vasari racconta che « in » Mercato Nuovo, in quella città, aperse da sè una bot- » tega di orefice, magnifica ed onorata; e molti anni se- » guitò quell'arte, disegnando continuamente, e facendo » di rilievo cere e altre fantasie, che in breve tempo lo » fecero tenere, come egli era, il principale di quello » esercizio. »[1] E Benvenuto Cellini, competentissimo come egli era, nel suo Proemio al *Trattato dell' Oreficeria* dice che « Antonio, figlio di un pollaiuolo, il

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 91.

» quale così sempre fu chiamato.... fu sì gran disegna-
» tore, che non tanto che tutti gli orefici si servivano
» de' suoi bellissimi disegni, i quali erano di tanta ec-
» cellenzia, che ancora molti scultori e pittori (io dico
» dei migliori di quelle arti) si servirono de' suoi di-
» segni, e con quelli si feciono moltissimo onore. Que-
» st' uomo fece poche altre cose; ma solo disegnò
» mirabilmente, e a quel gran disegno sempre attese. »[1]

Da ciò ci è dato di conoscere quale fosse l'indole dei lavori e l'abilità messa da Antonio nell'eseguirli in confronto degli artisti del suo tempo. E come il Cellini afferma che Antonio, datosi di preferenza all'oreficeria, d'altro non s'occupava se non dei disegni dei quali molti pittori e scultori si servivano, lavorando da sè pochissime cose, così è da credere che fosse costretto di affidare spesso a degli scolari od aiuti che pigliava ad educare od a lavorare nella sua bottega, l'esecuzione di molti lavori d'orafo, di getto in bronzo e di cesello a lui commessi. Ed invero nelle opere di Antonio si ha la conferma di quanto raccontano il Vasari ed il Cellini, sia per l'arditezza del disegno, per la disposizione delle figure, per la loro azione animata e franca, come anche per lo studio del nudo e dell'anatomia, e perfino per gli accessorii in rapporto ai bisogni dell'arte sua, specialmente avviata all'imitazione dell'antico ed insieme allo studio puro e semplice della natura.

Ma mentre dobbiamo riconoscere per Giotto ed i pittori della sua scuola una certa noncuranza dei particolari nella rappresentazione delle forme, dobbiamo invece ravvisare negli artisti del secolo XV una reazione nel senso opposto.

[1] Vedi Benvenuto Cellini, *Trattati della oreficeria e della scultura*, per cura di Carlo Milanesi. Firenze. Le Monnier, 1857. Le parole sono riportate in nota a pag. 91 del vol. V del Vasari.

La dignità, l'armonia di tutte le parti in acconcia misura fra di esse in modo da rappresentare un insieme giustamente proporzionato, sono bene spesso sacrificate, nei nuovi pittori, per dare invece rilievo alle singole parti ai particolari, agli accessorii, e, per così dire, allo studio arido e quasi geometrico d'imitare puramente e semplicemente la natura. Anche i Pollaioli appartengono alla scuola di questi ultimi. Il loro disegno, sebbene studiato a un tempo e ardito, rivela di frequente un realismo troppo volgare. Le figure hanno forme soverchiamente sviluppate, i loro movimenti assumono talvolta l'aspetto della violenza più che della forza, e le congiunture e le estremità son troppo grosse; troppo nodose le dita delle mani e dei piedi. I panneggiamenti sono trattati con scarsa eleganza e senza morbidezza, piuttosto a linee rette e rigonfie nel mezzo e terminanti ad angolo. Anche nel rappresentare l'azione e dar rilievo alla parte muscolare, noi vediamo talvolta un grande sforzo, e tal'altra una grande rozzezza di forme, così poco rivestite, da parere l'epidermide aderente alle ossa, pur lasciando intravedere quasi a guisa di cordicelle i tendini e le venature sottostanti.[1]

I Pollaioli erano nel loro elemento allora quando dovevano riprodurre scene nelle quali occorreva far mostra di forza muscolare, come per esempio nella rappresentazione d'Ercole e l'Idra, o nella morte di Anteo, nelle quali l'artista poteva dimostrare l'ingegno e l'abilità sue nello studio dell'anatomia fatto sul modello

[1] Il Vasari (vol. VII, pag. 5) nel proemio alla parte terza, con ragione disse: « Ed a vegna che molti di loro cominciassino, come Andrea Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo, e molti altri più moderni, a cercare di fare le loro figure più studiate, e che ci apparisse dentro maggior disegno, con quella imitazione più simile e più a punto alle cose naturali; nondimeno e' non v' era il tutto, ancora che ci fusse l' una sicurtà più certa che eglino andavano inverso il buono, e ch'elle fussino però approvate, secondo l' opere degli antichi. »

vero, oppure copiando o imitando un qualche esemplare dell'arte classica.

Dopo averci detto il Vasari che Antonio « s'intese » degl'ignudi più modernamente che fatto non avevano » gli altri maestri innanzi a lui, » racconta che egli « scorticò molti uomini per vedere la natomia loro » sotto; e fu primo a mostrare il modo di cercare i » muscoli,[1] che avessero forma ed ordine nelle figure; e » di quelli tutti, cinti d'una catena, intagliò in rame » una battaglia: e dopo quella fece altre stampe, con » molto migliore intaglio che non avevano fatto gli » altri maestri ch'erano stati innanzi a lui. »[2]

Il Vasari racconta ancora che Antonio « lavorò tanta » roba d'intaglio, e la condusse a tanta perfezione, che e » da' forestieri e da' terrazzani sempre è stata tenuta » cosa maravigliosa. Durò, egli aggiunge, in questo » mestiero infinite fatiche, sì ne' lavori che e' fece » d'oro, come in quelli di smalto e di argento. In fra » le quali sono alcune Paci in San Giovanni, bellissime;

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 98, e nella nota 3 (ivi) si osserva « Non dee intendersi che il Pollaiuolo fosse il primo a studiar sui cadaveri l'anatomia; ma bensì il primo pittore che la studiasse col fine di trarne vantaggio per l'arte sua. » E noi abbiamo veduto uno dei disegni del Pollaiolo che trovasi al Louvre, con tre figure d'uomo nudo e lo studio di due braccia. Sotto il quale con caratteri del XV secolo è scritto nella parte superiore del foglio: « Antonii Iacobi excellentissimi, ac eximii florentini pictoris sculptoris q̃ prestantissimi h^c opus ē . . . . . Cum q̃ hominum imaginem fecit vide q̃ mirum ī membra redegit » Nè questo è il solo esempio di tale studio, che si potrebbe citare in prova di quanto asserisce il Vasari, cioè dello studio che fece il Pollaiolo sui cadaveri, (e come dice la nota sopracitata) col fine di trarne vantaggio per l'arte sua.

[2] La stampa che ricorda il Vasari deve esser quella dei dieci gladiatori nudi che, armati di spade, di pugnali e d'accette, combattono in un bosco. A sinistra, a metà circa dell'altezza della stampa, avvi una tavoletta appesa ad un albero, con questa iscrizione: « OPUS ANTONII POLLAIOLI FLORENTINI. » E questa è l'unica stampa che porti il nome del Pollaiolo. Alcuni scrittori gliene attribuiscono altre, come si può vedere nel vol. XIII del *Peintre graveur*, ricordato pure nella nota 4 del Vasari, vol. V, pag. 98.

» che di colorito a fuoco sono di sorte, che col pennello
» si potrebbero poco migliorare: ed in altre chiese di
» Fiorenza e di Roma, e altri luoghi d'Italia, si veg-
» gono di suo smalti miracolosi.[1]

Si ha notizia infatti che ai tre di gennaio del 1460, l'abate di San Pancrazio di Firenze allogò ad Antonio Pollaiolo ed a Bartolommeo di Pietro Sali, compagni in una bottega d'orafo, il tabernacolo o reliquiario d'argento destinato a conservare il braccio di San Pancrazio, stato donato a quel monastero da Papa Pio II sino dal 1458.[2] Nello stesso anno, come vedremo più innanzi, Antonio Pollaiolo dichiara di aver dipinto, in casa Medici, per Lorenzo vecchio, insieme al fratello Pietro in tre quadri di cinque braccia, tre Ercoli, di cui a suo luogo avremo occasione di dover discorrere.[3]

[1] Vasari, vol. V, pag. 93, e nell'edizione del Sansoni, tomo III, pag. 289, nota 2.

Nella Galleria degli Uffizi si trova una Pace del Pollaiolo smaltata con la Deposizione dalla croce. Essa sta nella medesima custodia nella quale si trova l'altra del Finiguerra. Ma più sotto si osserva che la detta Pace d'argento colla Deposizione dalla croce, che si dice di Antonio Pollaiolo, si crede invece che possa essere dell'orefice Bernardo di Guccio. Però dalle aggiunte al Vasari edito dal Sansoni, tomo IX, pag. 258, si viene a conoscere che questa Pace, smaltata colla Deposizione di Cristo dalla croce, non è nè del Pollaiolo, nè di Bernardo del Facchino o Gucci, ma di Giovanni Soldi, orefice fiorentino, fatta pel Duomo di Firenze nel 1453. Per le Paci lavorate da Antonio Pollaiolo e da Maso Finiguerra vedasi quanto viene dottamente esposto nel Commentario alla vita di Marcantonio Raimondi, nel Vasari, edito dal Sansoni. (Tomo V, pag, 443 e seguenti.)

[2] Vedi la nota 1 al Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 298.

[3] Vedi Vasari, vol. V, pag. 97. Nel tom. III del Vasari edito dal Sansoni, in nota a pag. 293, si trova che una tavola era posseduta nel 1849 dal signor Samuele Woodburn, da noi non veduta, la quale rappresenta Maria Vergine in trono col Divin Redentore morto in grembo, con ai lati San Bartolommeo, San Niccolò da Tolentino, San Francesco e San Giovan Battista. Nel fondo è dipinto un parapetto decorato di pilastri di marmo bianco, dietro il quale s'innalzano cipressi, abeti ed aranci. In basso si legge ANT. POLLAIOLI (sic) ANNO DNI MCCCCLX. E nelle aggiunte al tomo IX è detto: « si supplisca, dopo l'anno 1460, DIE MENSIS AVGVSTI.

Ai 7 luglio 1461 e 6 aprile 1462 si trovano alcuni pagamenti fatti da Cino di Filippo di Cino di messer Francesco Rinuccini per lavori di oreficeria che fece fare ad Antonio del Pollaiolo. [1]

Non è bene accertato se il nostro Antonio del Pollaiolo abbia lavorato per S. Iacopo di Pistoia, un paio di candelieri grandi d' argento, che a quanto pare dovevano già esser finiti nel 1462. [2]

Nel 1467 fu consultato circa il fare o no di bronzo la palla della lanterna di Santa Maria del Fiore,[3] e nell'anno successivo ebbe incarico di valutarla.[4] Intorno a questi anni diede Antonio i disegni delle storie di San

[1] Partite di pagamenti di quella famiglia fatti a Antonio Pollaiolo: « A dì 7 luglio 1461, fiorini 3. 4. 9, per valuta di oncie cinquanta » d' ariento detti a Antonio del Pollaiuolo orafo, per uno fornimento » d'ariento bianco da cintola con traforo e niello a 8 cignitoi; pesò » once 2, e la tolsi da lui per dare alla Ginevra (di Ugolino di Niccolò » Martelli, sua moglie) che la donassi alla Sandra sua sirocchia, quando » tornò a casa sua, com' è d' usanza. » « A dì 6 aprile 1462. Pagai con- » tanti fiorini 10. 8, a Antonio del Pollaiuolo orafo, sono per d. 2 di » tremolanti e 2 catenelle d'ariento dorato, comprai da lui per la detta » Ginevra per fare fuscoli a campanella. » (Vedi *Ricordi Storici* di Filippo di Cino Rinuccini, dal 1282 al 1460 ecc., pubblicati da Giuseppe Aiazzi, Firenze, dalla stamperia di Guglielmo Piatti, 1840 in-4 grande; e *Memorie di Belle Arti*, pubblicate dal Gualandi, serie IV, pag. 139-41.)

[2] Il Ciampi dubitò dell' esattezza di questa notizia per varie buone ragioni, e la principale è di non aver trovato registrata, dal 1446 al 1468, nei libri dell'amministrazione dell'Opera di San Iacopo veruna altra partita di spese fatte per lavoro di candelieri d' argento, tranne quella del 1457 riguardante « i candellieri d' ariento co' smalti et ordinati a Tom- » maso di Antonio Finiguerra e a Pietro di Bartolommeo di Sali e com- » pagni, orafi di Firenze » per il prezzo di fiorini 522 e soldi 15, che fu saldato nel 1462. Vedi Vasari, vol V, nota 3, pag. 93. Il signor Gaetano Milanesi, nel Vasari edito dal Sansoni, osserva in nota, a pag. 289, che se nei libri di S. Iacopo di Pistoia non si trova nominato il Pollaiolo, questo non prova che non lavorasse quei candellieri, sapendosi che esso tenne compagnia nell' arte dell' orafo con Tommaso Finiguerra e con Pietro Sali.

[3] Vedi Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, op. cit., pag. 111.

[4] Ivi.

Giovanni Battista per il Battistero di Firenze, eseguite a ricamo e condotte a termine nel 1470. [1]

Storie della vita di San Giovanni nella sagrestia del Battistero di Firenze.

Col tempo essendosi resi inservibili i paramenti, le storie ricamate furono poste in tanti quadretti chiusi da cristalli e collocati dentro l'armadio delle reliquie nella sagrestia di San Giovanni. Benchè siano oggi più o meno deperiti, in parte anche guasti e rattoppati, pure in questi 27 quadretti contenenti tessute le storie della vita di San Giovanni Battista, si può ancora avere un' idea di quanta facoltà inventiva e di quanto vigore d'ingegno fosse dotato il Pollaiolo. Le composizioni sono abbondanti di figure, non piacenti, massime le muliebri. L'azione però e gli ornamenti sono rappresentati con forza e con espressione realistica. Le forme del nudo sono per la più parte scarne, ma condotte con molta ricerca dei muscoli, specialmente nelle congiunture e nelle estremità, che appariscono alquanto ossute, e le cui dita sono talvolta contorte o sembrano rattrappite come fossero prese dal crampo. Anche i movimenti delle parti appariscono spesso duri e stecchiti, e vien dato alle parti soverchio sviluppo muscolare, mentre i tendini traspariscono sotto l' epidermide come fossero cordicelle tese. Apparenza di fili rigidi piuttosto che di

[1] Il Vasari nel vol. V, pagg. 101, 102, dice: « Col disegno di costui furono fatte per San Giovanni di Fiorenza due tonicelle ed una pianeta e piviale di broccato riccio sopra riccio, tessuti tutti di un pezzo senza alcuna cucitura; e per fregi ed ornamenti di quelle furono ricamate le storie della vita di San Giovanni, con sottilissimo magisterio ed arte, da Paolo da Verona, divino in quella professione e sopra ogni altro ingegno rarissimo; dal quale non furono condotte manco bene le figure con l' ago, che se le avesse dipinte Antonio col pennello. » Nel Vasari edito dal Sansoni (tomo III, pag. 299, nota 2) si ricorda che Paolo di Bartolommeo di Manfredi da Verona, ricamatore eccellentissimo, venne poco dopo il 1465 ad abitare Firenze, dove lo si ritrova a fare l' arte sua in compagnia d' Antonio di Giovanni di Piero e di Gallieno di Michele. Nei paramenti per la chiesa di San Giovanni, fatti nel 1470, lavorarono, oltre Paolo, Coppimo di Giovanni di Malines, Piero di Piero da Verona, Nicolò d' Iacopo francese ed il suddetto Antonio di Giovanni da Firenze.

massa morbida e pastosa hanno i capelli. Voluminoso è il panneggiare con forme angolose, spesso sovraccarico di pieghe. In una parola si riscontrano nei lavori di Antonio quegli stessi difetti, o più veramente, quegli stessi caratteri che già abbiamo accennati come propri e speciali a tutti coloro che si erano dati alla pura e semplice imitazione della natura; ai quali difetti neppure Donatello sempre seppe sottrarsi, come lo dimostrano le forme secche, scarne e l'accentuazione anatomica del suo San Giovanni nel Museo di Firenze e della Maddalena nel Battistero.

In questi ricami i fondi architettonici, che sono vari per la forma, mostrano lo stile del Rinascimento quale lo vediamo inaugurato dal Brunelleschi, e sono messi in prospettiva seguendo le regole di Paolo Uccello.

Per questi lavori devono essere stati fatti e coloriti prima d'ogni cosa i cartoncini e poscia riprodotti in ricamo. Noi pensiamo che sia di Pietro non soltanto il lavoro della coloritura, ma ancora l'esecuzione dei disegni sugli schizzi forniti dal fratello, e che sotto la sua direzione mettesse insieme le diverse composizioni.[1]

[1] Non tutti questi ricami storiati hanno la stessa forma. Diciannove misurano 24 centimetri in altezza e 14 in larghezza. Gli altri otto sono più larghi che alti, e misurano 24 cent. in larghezza e 14 in altezza, dipendendo le diverse proporzioni dallo spazio che dovevano occupare negli indumenti sacerdotali.

Il primo ricamo storiato rappresenta il sommo sacerdote Zaccaria col turibolo in mano in atto d'incensare. In alto vedesi l'Angelo colle braccia incrociate al seno, il quale, rivolto a Zaccaria, gli annunzia la sua prossima paternità. Da una parte sono due figure d'uomini e dall'altra due figure di donna.

Il secondo rappresenta, alquanto curvo, Zaccaria sulla soglia del tempio con le mani sollevate verso una delle due figure d'uomo che voltando le spalle, lo interrogano del nome da porsi al neonato. Da un lato avvi di profilo una figura d'uomo, dall'altro una di donna veduta di fronte e rivolta a Zaccaria. È questa una delle migliori composizioni: le figure hanno del grandioso.

Il terzo rappresenta l'incontro di Santa Elisabetta con la Vergine, e San Giuseppe che si avanza da un lato appoggiandosi colla mano si-

Il che non toglie di osservare, che per la natura stessa dei materiali dovuti adoperare e pel fatto che il lavoro

nistra ad un bastone: dall'altro lato, vedesi una figura di donna. Nel fondo è una campagna fiorita e nell'alto lo Spirito Santo in forma di colomba in mezzo a Serafini e Cherubini. Ai lati un Angelo per parte rivolti allo Spirito Santo, stanno in atto di volare a mani giunte. Da una parte si vede una collina rocciosa, con alberi sparsi qua e là nella campagna ed un fiume. Questo tessuto ha sofferto in più parti di rammendo anco nelle carni.

Il quarto rappresenta la nascita di San Giovanni. Dentro una camera vedesi, nel letto, Santa Elisabetta con le spalle appoggiate ai cuscini, nuda nella parte superiore. Ha un fazzoletto attorno alla testa; appoggia il viso alla mano destra e il gomito al capezzale. Il braccio sinistro tiene per metà disteso sulle coltri.

Le forme sono magre e rendono il realismo del nudo anche più volgare. Da un lato un'ancella reca un piatto con sopra delle vivande. Un'altra donna dorme seduta colle spalle appoggiate al letto. Da questa parte, nel fondo della stanza, vedesi una porta oltre la quale scorgesi una fila di pilastri messi in prospettiva. Sul davanti una donna è seduta sul pavimento e tiene sulle ginocchia il bambino; presso questa, un'altra donna in piedi, chinasi alquanto per osservare. Dall' altro lato una terza donna inginocchiata e curva sopra un braciere, è in atto di riscaldare dei pannolini. È una composizione soverchiamente realista, ma tuttavia non è priva d'interesse.

Il quinto rappresenta Zaccaria in atto di scrivere il nome del neonato. Questa grandiosa figura è seduta nell'interno di una camera, sul davanti, ma da un lato, e tiene una gamba sopra l'altra. In una mano ha il calamaio e nell'altra la penna, con la quale scrive, tenendo la testa inclinata. Dinanzi a Zaccaria sta una donna in piedi col bambino in fascie sulle braccia. Dietro, una figura d'uomo sta osservando. Queste tre figure formano un gruppo quasi piramidale. Sul davanti, da un lato e di contro a Zaccaria, vedesi una donna che lo sta guardando a scrivere.

Il sesto rappresenta la presentazione del fanciullo S. Giovanni al sacerdote. Nell'interno del tempio e presso l'altare, Elisabetta porge al sommo sacerdote il fanciullo, presso il quale, dall'altra parte, trovasi San Giuseppe e sul davanti una figura d' uomo, da ciascun lato, che si guardano.

Il settimo rappresenta San Giovanni quando predica. Nel mezzo d' un paesaggio con alte montagne rocciose, sopra un elevato masso di pietra, vedesi il Santo circondato dalle turbe che lo ascoltano. Le figure che stanno sul davanti sono sedute e voltano le spalle. Le altre più indietro son ritte in piedi. Rivolto colla testa e con lo sguardo a coloro che trovansi alla sua destra, il Santo ha nella mano sinistra la croce ed il rotolo, mentre con la destra sollevata accenna al cielo. È questa una delle migliori composizioni; bella è la figura del Battista, in parte coperta dalla pelle d' agnello e in parte dal manto. Come composizione

di ricamo dovette passare in più mani per essere condotto a compimento, non può essere stata mantenuta

ci ricorda quella che con lo stesso soggetto abbiamo ricordata tra i dipinti di Fra Filippo nel coro della Cattedrale di Prato.

Nell'ottavo è figurato San Giovanni che predica. Il Santo nel mezzo è voltato a destra verso le persone che l'attorniano. Dall'altro lato una figura guarda il Santo. Anche in questa, che, come composizione, è inferiore alla precedente, la scena ha luogo fra montagne rocciose appena rotte qua e là da alcuni alberi, che staccano sull'azzurro del cielo.

La nona storia rappresenta lo stesso argomento di San Giovanni che predica, ma la scena è diversamente disposta. In questa il Santo è rappresentato di profilo da un lato. Con la destra sollevata accenna al cielo e con la sinistra abbassata tiene la croce. Egli è rivolto ad una delle figure che gli stanno di faccia e che a quel che pare gli ha indirizzato la parola. Sul davanti, presso il Santo, vedesi una figura d'uomo seduta in terra; altre invece sono disposte attorno a lui, alcune sedute, altre in piedi. La scena si svolge pure in un paese con montagne come nella precedente. La composizione è bella, ma il tessuto è ridotto in cattivo stato.

La decima rappresenta i sacerdoti ed i Leviti quando sono mandati dai Giudei ad interrogare San Giovanni circa la sua missione. Nel mezzo vedesi uno dei sacerdoti colla mano sinistra levata e rivolta a San Giovanni, il quale facendoglisi innanzi, appoggia la sua mano sinistra all'asta della croce, e tiene aperta la destra come chi è in atto di rispondere. Dallo stesso lato ma in basso, si elevano grossi massi di montagna rocciosa, davanti alla quale e dietro le spalle del Battista si vede una scalinata che mette ad un altare. Dal mezzo della scalinata scaturisce una sorgente d'acqua che gira tutto intorno. Dall'altro lato vedesi di fronte un paggio che con bel movimento tiene colla mano sinistra le briglie d'un cavallo veduto in iscorcio ma di fronte. Più indietro stanno alcune figure a cavallo, una delle quali ha in mano il bastone del comando.

Nelle forme dei cavalli come in quelle dei cavalieri si può argomentare, quantunque il tessuto sia ridotto a cattivo partito, che la maniera di riprodurre le forme tanto umane che equine è quella stessa che già abbiamo osservato in Paolo Uccello ed Andrea del Castagno nelle loro statue equestri già da noi ricordate. *

L'undecima storia rappresenta San Giovanni che incontra Gesù. Il Salvatore accenna colla destra a San Giovanni, il quale si fa innanzi a Gesù tenendo in atto reverente le braccia incrociate al petto. Il Salvatore è accompagnato da due Apostoli; dietro al Battista vi sono quattro figure. La scena si svolge in una campagna fiorita, il cui fondo è formato da montagne e da alberi. Anche questa va noverata fra le migliori composizioni, alla quale non manca una certa grandiosità.

La dodicesima rappresenta San Giovanni che indica alle turbe il

* Per quella di Giovanni Acuto dipinta di Paolo Uccello, vedasi vol. V. a pag. 34; per l'altra di Niccoló da Tolentino, ivi, a pagina 94; amendue si trovano in Santa Maria del Fiore a Firenze.

intera fedeltà al disegno primitivo; oltre di che non tutte le storie mostrano la stessa esecuzione. Tuttavia

Salvatore. San Giovanni vedesi di fronte; tiene con la destra abbassata la croce e guarda le persone che stanno alla sua sinistra, alle quali coll'indice dell'altra mano accenna il Salvatore, che, seguito da due dei suoi discepoli, si vede dall' altro lato. La scena avviene in aperta campagna il cui fondo è formato da colline. È questa pure una tra le migliori composizioni.

La tredicesima istoria dovrebbe rappresentare San Giovanni quando battezza Cristo. Ma se si pon mente alla composizione, si dovrebbe dire che rappresenta invece Cristo che battezza San Giovanni. Non ci sembra possibile che questo mutamento possa aver avuto luogo a cagione dei rammendi successivamente fatti al primitivo tessuto. Sulla sponda sinistra d' un fiume vedesi Cristo, vestito d' una lunga tunica sopra la quale ha un largo manto. Attorno al capo ha l' aureola con dentro la croce e ai piedi i sandali. Egli si fa alquanto innanzi e si piega alcun poco verso il Battista. Mentre colla mano sinistra raccoglie il manto, allunga la destra e versa con una ciotola dell' acqua sul capo del Battista, che tutto nudo, a mani giunte e in atto reverente sta inginocchiato nell' acqua. Attorno al capo, come di solito, ha soltanto il cerchio dell' aureola. Dietro al Battista sono tre figure d' uomini. La prima di profilo, * alquanto piegata, sta osservando il Battista del quale tiene in mano la pelle che gli serve di veste. La seconda è d' un vecchio ** che serba il mantello del Battista e tutte e due sono in attesa che finisca la cerimonia per restituire al Battista le vesti che essi custodiscono. Tra queste due, vedesi parte della terza figura la quale sta osservando Cristo che battezza Giovanni. Dall' altro lato in prossimità di Cristo vedonsi altre tre figure variamente atteggiate, vestite con tunica e manto le quali, come il Battista, hanno appena indicate da un cerchio attorno al capo, le aureole. La qual cosa lascia supporre che siansi voluti rappresentare tre Apostoli al seguito di Cristo. La prima delle tre figure, che vedesi alquanto di schiena mentre il capo si scorge di profilo, accenna coll'indice della destra mano distesa al Battista. L'altra a lei più prossima, che si vede di fronte, tiene le braccia incrociate al petto e quasi in atto di sorpresa si rivolge alla prima figura. La terza, che sta tra la seconda figura e quella del Cristo, pare voglia spingersi innanzi per guardare essa pure la scena di Cristo che battezza il Battista. Sul davanti il terreno è vestito di erbe e di fiori silvestri, tra i quali scorre il fiume Giordano. Nel fondo vedonsi montagne rocciose qua e là coperte d'erbe; dietro a queste montagne si scorge appena, da un lato, un lembo di cielo. Come già abbiamo detto, a noi pare difficile che, per quanti mutamenti vi abbia potuto portare la necessità del rammendo e del restauro, essi non poterono esser tali da capovolgere interamente il soggetto che si volle rappresentare. E quando si debba cre-

* Veste la tunica sopra il manto in parte rovesciato sulla spalla ed ha in capo un alto berretto.

** Veste egualmente dell'altra colla tunica ed il manto, ma questa è a capo scoperto.

anche come sono ridotte, mostrano anch'oggi un lavoro artistico così pregevole da giustificare perfetta-

dere che sia il Battesimo di Cristo, non sapremmo come giustificare la presenza dei tre discepoli e neppure l'essere Cristo sulla riva del fiume e dall'altra parte coloro che custodiscono le vesti di Giovanni.

La quattordicesima rappresenta San Giovanni quando predica il Battesimo. Davanti all'interno d'una chiesa a tre navate con lunga fila di colonne, vedesi in terra un gran bacino che sembra contenere dell'acqua e insieme una ciotola. Presso al bacino sta di fronte, inginocchiata e nuda, una figura con le braccia in croce, rivolta a San Giovanni, il quale è da un lato a mani giunte colla croce che toccando in terra tiene appoggiata alla spalla. È in atto di pregare, ma nel tempo stesso guarda la prima delle due figure che gli stanno di contro e si vedono di profilo. Una di esse ha le dita incrociate e fissa lo sguardo nel Santo. Dietro a queste, e variamente atteggiate, stanno altre due figure, ed altre si vedono, alquanto da lungi, nelle due navate laterali.

La quindicesima rappresenta San Giovanni quando battezza le turbe. Il Santo, quasi di profilo, si vede a destra coi piedi nell'acqua. Con la mano sinistra abbassata raccoglie il manto e tiene ad un tempo appoggiata alla spalla l'asta della croce, la cui parte inferiore è nell'acqua. Con la mano destra distesa versa dalla ciotola l'acqua sulla testa di un uomo nudo che in ginocchio col capo inclinato e le mani giunte, gli sta innanzi sulla riva. Ai lati di questa figura vedonsi, una per parte, altre due in ginocchio, diversamente atteggiate, che sembrano attendere d'essere alla loro volta battezzate, come lo dimostrano le vesti loro lasciate sul terreno. In vicinanza a queste, un'altra figura in piedi assiste un compagno che, stando in ginocchio, va togliendosi le vesti di dosso per prepararsi al Battesimo. Tutt'all'intorno della scena stanno molte figure diversamente atteggiate. Nel fondo e quasi nel mezzo della vallata scorre il fiume, mentre ai lati si vedono delle colline.

La sedicesima rappresenta San Giovanni quando rimprovera Erode. La scena è nell'interno d'una sala di stile classico. Nel mezzo, su una specie di tribuna, sta San Giovanni. Con la sinistra abbassata tiene l'asta della croce, mentre con l'indice dell'altra mano accenna Erode che gli sta dirimpetto seduto in trono fra due donne. Dall'altro lato, sempre di fronte ad Erode, ma a tergo del Santo, sono dieci figure d'uomo, tre sedute più in alto e sette più in basso. Sul davanti vedute di schiena stanno sedute altre sei figure d'uomo. All'estremità due guardie, una a destra e l'altra a sinistra, stanno in piedi.

Anche la diciassettesima istoria rappresenta nell'interno d'una camera nello stile architettonico del Rinascimento, San Giovanni che di nuovo rimprovera Erode. Questi sta nel mezzo di faccia allo spettatore ed è rivolto ad Erodiade che trovasi alla sua destra. Erodiade si vede di profilo e con l'indice della destra distesa accenna San Giovanni che di profilo vedesi a lei di contro dall'altro lato. Egli con la de-

mente il giudizio favorevole del Vasari, il quale per giunta deve averle viste in condizioni migliori di conservazione.

stra abbassata stringe l'asta della croce che poggia sul terreno ed alla spalla, e tiene l'altra mano sollevata verso Erodiade. È questa una composizione con figure ben disposte.

La diciottesima rappresenta San Giovanni catturato. La scena ha luogo in una campagna fiorita il cui fondo rappresenta montagne dirupate che spiccano sull'azzurro del cielo. Alcuni soldati armati di spada e qualcuno vestito all'antica, afferrano il Santo che ha qui forme tarchiate e tipo un po' volgare, in comparazione delle figure che si vedono nelle altre storie.

La diciannovesima rappresenta San Giovanni condotto in carcere. Colle braccia legate dietro si vede il Santo spinto dalle guardie armate che lo seguono. Altre guardie lo precedono. Anche in questa il fondo è formato di alte montagne con qualche albero sulla cima che spicca sull'azzurro del cielo.

La ventesima rappresenta San Giovanni in carcere. Il Santo afferra con le due mani l'inferriata della finestra, e pare che discorra coi due discepoli che, a lui rivolti, stanno uno per parte della finestra. Più indietro sono due guardie che si vedono di fronte mentre i discepoli si vedono di schiena. Nel fondo avvi la cinta delle mura che, insieme con un pino, spiccano sull'azzurro del cielo.

La ventunesima rappresenta la danza della figlia di Erode. Da un lato sta Erode seduto a tavola, sulla quale son disposte le vivande con Erodiade e due commensali, un uomo ed una donna. Nel mezzo della sala e di contro ad Erode, vedesi Salome in atto di ballare; da un lato due uomini in piedi che sonano.

Il soverchio realismo dà alla composizione un aspetto poco piacevole, specie se si considera il movimento esagerato e contorto di Salome. E tanto meno può piacere se si pensa che lo stesso soggetto con tanta semplicità, eleganza e misura di linee, da conferirgli un carattere nobile e dignitoso, è stato dipinto da Giotto in Santa Croce nella cappella Peruzzi.*

La ventiduesima rappresenta la decollazione di San Giovanni. Vedesi il Santo di profilo inginocchiato e colle mani giunte. Il carnefice che sta di fronte colla destra sollevata e armata di spada, è in atto di colpirlo sul collo. Davanti al Santo sono due guardie: la scena ha luogo nel cortile dinanzi alla carcere.

La ventesima terza rappresenta il banchetto di Erode. La scena è doppia: da una parte una guardia presenta la testa recisa del Santo a Salome; dall'altra parte, di contro, si vedono a tavola Erode con Erodiade, alla quale un guerriero porge sopra un piatto la testa recisa. Da questo stesso lato, sul davanti, vedesi un'altra guardia. Nel mezzo

* Vedasi vol. I, pag. 513 e seguenti.

Nel 1472 Antonio eseguì per la Chiesa del Carmine una croce d'argento, a spese principalmente di madonna Tommasa Soderini.[1] Negli spogli di Del Migliore si trova che Antonio finì una croce nel Carmine a Firenze a' 30 aprile 1473, ma probabilmente si tratta dello stesso lavoro.[2]

Per la vittoria di Volterra (18 giugno 1472) fu deliberato di donare al capitano della lega conte d'Urbino, una casa in Firenze, della cui compra ebbe incarico Lorenzo di Piero de' Medici. Nella stessa occasione sono

della sala avvi una seconda tavola con commensali, ai quali un servo è in atto di portare delle vivande. La scena è abbastanza bene disposta.

La ventesima quarta rappresenta la presentazione a Erodiade della testa di San Giovanni. Erodiade è seduta da un lato nell'interno di una sala e dall'altra parte s'avanza Salome che sopra un bacile presenta alla madre la testa recisa del Santo. Anche per questa storia potrebbero farsi le stesse osservazioni della precedente, quando si volesse compararla con l'identica scena dipinta da Giotto in Santa Croce. *

La ventesima quinta rappresenta la sepoltura del corpo di San Giovanni. Il cadavere privo del capo, è steso sopra una specie di barella portata dai discepoli del Santo. Il fondo è formato da rupi che staccano sull'azzurro del cielo.

La penultima ricorda la collocazione del cadavere dentro il sepolcro. Nel mezzo vedesi il sarcofago: un discepolo da un lato e due dall'altro, reggono il lenzuolo sul quale è steso il cadavere; essi, aiutati da un quarto, che nel mezzo della scena si vede di schiena, lo depongono nel sepolcro. Altre tre figure diversamente atteggiate stanno guardando. Il fondo è formato da una montagna arida e nuda.

L'ultima rappresenta la visita fatta a San Giovanni nel limbo da Cristo dopo la sua resurrezione. Il Salvatore con la mano destra abbassata stringe l'asta della bandiera, che posando in terra appoggia alla spalla. Esso è davanti alla porta del limbo, le cui imposte sono cadute per terra.

In prossimità della porta vedesi dibattersi in terra, fra contorcimenti, il mostro che stava a custodia del limbo. San Giovanni esce dalla porta con movimento energico, ma a mani giunte e rivolto al Salvatore. Dietro San Giovanni esce anche un'altra figura, mentre ai lati della porta si vedono figure di Santi e Sante, alcune in ginocchio con le mani giunte atteggiate a preghiera, altre conserte sul petto.

[1] Vedi la nota al Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 298.

[2] Del Migliore, *Zibaldone* H., c. 68., ms. nella Magliabechiana.

* Vedasi vol. I, pag. 513 e seguenti.

donati al Conte d'Urbino bacini, boccali e un elmetto d'argento che si fece lavorare da Antonio del Pollaiolo.[1] E nel gennaio dell'anno dopo si diede a fare a Antonio un bacino grande d'argento per la Signoria.[2]

Ai nove d'aprile del 1478 gli Operai di Santa Maria del Fiore gli allogarono un reliquiario per custodirvi il dito di San Giovanni Battista. Fece pure per la medesima chiesa una coperta d'argento con varie figure ed un Epistolario; la qual coperta nel 1500 fu poi guastata per fare con quell'argento due candelieri dati a lavorare a Paolo Sogliani.[3]

Nel 1480 stimò un reliquario, fatto da Iacopo di Pisa per la collegiata di San Gimignano e destinato alla custodia di un dito del Santo patrono.[4]

I consoli dell'arte de' Mercanti molti anni prima, cioè nel 1456, avevano ordinato a Betto di Francesco Betti, orafo fiorentino, una croce d'argento pel Battistero di Firenze, assegnando il lavoro della parte inferiore e della base, a Miliano Dei ed Antonio di Iacopo del Pollaiolo.[5]

Antonio fu uno degli artisti che lavorarono intorno ai rilievi del Dossale d'argento dell'altare di San Giovanni, ultimato nel 1480.[6]

[1] Gaye op. cit., tomo I, pag. 570.

[2] Ivi, pag. 571.

[3] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 298 in nota.

[4] Il Pecori, op. cit., a pag. 637, dà il ricordo originale che porta la data 17 febbraio 1480.

[5] Richa, *Chiese fiorentine*, vol. V, pag. 31, e Gori, *Monumenta sacræ vetustatis insigna Basilicæ Baptisterii florentini*, nel tomo III del suo *Thesaurus veterum diptychorum*. Vedi anche la nota seguente.

[6] Albertini, *Memoriale*. Quartieri di Sancto Johanni et sue circunstantie. Vasari, vol. V, pag. 92 e 93, e Richa, *Chiese*, ec., vol. V, pag. 31. Il Gori in *Rumhor*, *Ital. Förschungen*, II, pag. 301 dice, che i lavori del Pollaiolo debbono essere stati fatti per qualche altro monumento di San Giovanni e non per il Dossale.

Il sig. Iacopo Cavallucci, nel suo scritto *Il Dossale del Battistero di Firenze*, pubblicato nel n. 174 del giornale *La Nazione* del giu-

Di quanto favore godesse il nostro artista presso Lorenzo il Magnifico, è dimostrato da una lettera che questo scrisse da Firenze il 12 novembre dell'anno 1489 a Giovanni Lanfredini, allora oratore fiorentino alla corte di Roma, con la quale lo avvisava della partenza per Roma del Pollaiolo.[1] Un periodo di una lettera pubblicata dall' abate Fulini ci informa come il detto Antonio « fosse » il principale Maestro della città, e forse per opinione » d'ogni intelligente non ci fu mai uno migliore ». Il Gaye che riporta questo brano di lettera soggiunge: « Po» trebbe darsi che oltre alla reputazione ch' egli godeva, » la relazione stretta colla famiglia Lanfredini gli di» ventasse una raccomandazione per Innocenzio VIII. »[2]

Nell' anno 1491 (stile comune) troviamo ricordato Antonio come uno degli artisti che avevano fatto disegni o modelli per la facciata di Santa Maria del Fiore.

gno 1869, e di nuovo nella *Guida Ermanno Loescher* per Firenze e contorni del 1873, ci dà le seguenti notizie: — Il Dossale si divide in tre parti, due laterali e una centrale. I lati misurano in larghezza metri 0. 53; la faccia metri 2. 63; e l'altezza metri 1. 15. Fu incorniciato nel 1366, e vi lavoravano Betto di Geri, Leonardo di Ser Giovanni notaro, Michele di Monte e Cristofano di Paolo. La statua di San Giovanni Battista fu lavorata nel 1452 da Michelozzo Michelozzi. Le altre storie delle fiancate furono compiute nel 1480. In esse sono rappresentate queste storie:

1. L' annunzio dell' Angelo a Zaccaria della nascita del figlio; lavoro commesso a Bernardo Cennini.
2. La nascita del Santo, commesso ad Antonio del Pollaiolo.
3. Il Convito di Erode, ad Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni.
4. La decollazione di San Giovanni, al Verrocchio.

Questo monumento come la croce di cui prima si è parlato, alta metri 1,93, fu fatta fare nel 1455 e compiuta nel 1459. La parte superiore con due statuine della Vergine e dell' Evangelista Giovanni, fu lavorata da Betto di Francesco di Betto e la inferiore da Antonio del Pollaiolo e da Miliano di Domenico Dei, e costò in tutto fiorini d'oro 30 36. 6. 18. 4, della qual somma ebbe il Pollaiolo di sua parte fiorini 2006. 3. 13. 7. A questa croce furono aggiunte posteriormente le due volute sostenenti Angeli in adorazione e sono conservate nel palazzo dell' Opera.

[1] Gaye, op. cit., vol. I, pag. 341.

[2] Ivi.

Egli che aveva eseguito un disegno, è però classificato tra gli assenti al tempo della esposizione di quei modelli e disegni.[1] In un istrumento, rogato da ser Angelo da Cascese del 27 maggio 1511, si legge che la morte di Antonio accadde in Roma il 4 febbraio dell'anno 1498.[2] La Signoria di Firenze scriveva il 13 febbraio di detto anno a Domenico Bonsi suo oratore a Roma che « sendo » morto alli giorni passati costì Antonio del Pollaiolo, » sculptore celeberrimo et nostro fiorentino; siamo » pregati dalla donna sua che ve la raccomandiamo, per » esser restato creditore dicto suo marito di alcuna » somma di denari del Cardinal Reverendissimo di Be- » nevento e di monsignor Ascanio, per certe cose a loro » lavorate di suo magisterio. Però vogliamo siate con » decti Rmi cardinali, et nostro nomine li exhor- » tiate alla satisfactione del dicto Antonio a sua » donna et heredi tante volte, che, se è possibile ab- » bino la loro mercede; che essendo stato dicto Antonio » nostro cittadino, et huomo unico nella arte sua, me- » rita che per sua memoria adiutiamo et la donna sua » et heredi suoi, come quelli che sempre havemo in » somma estimazione qualunque virtute. »[3] Nessuna opera di pittura si ricorda eseguita a Roma dal Pollaiolo, e neppure conosciamo quali lavori possa aver fatto Antonio per il Cardinale di Benevento e per monsignor Ascanio. Rimangono in quella vece i monumenti sepolcrali in bronzo che il Pollaiolo eseguì pei papi Sisto IV e Innocenzio VIII, i quali vedonsi ancora nella Basilica di San Pietro.

E ancora sono di lui gli sportelli in bronzo niellati, che sono nella sagrestia di San Pietro in Vincoli, desti-

[1] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 245-246, Documento II.
[2] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 299, in nota.
[3] Gaye, op. cit., vol. I, pagg. 340-341.

nati alla custodia nella quale si conservavano le catene di San Pietro. [1]

Sportelli in bronzo niellati nella chiesa di S. Pietro in Vincoli. Roma.

Un documento di recente trovato nell'archivio di casa Orsini in Roma,[2] ci fa conoscere che nell'anno 1494, il 13 luglio, Antonio Pollaiolo scriveva da Ostia a Virgilio Gentile Orsini a Bracciano, per dirgli d'avere ricevuta l'ambasciata che in nome suo gli fece maestro Angelo, medico, circa il desiderio da lui manifestato d'avere lavorato di sua mano il suo ritratto in bronzo grande al naturale. E dichiarandosi assai contento di tale invito, prometteva d'andare e stare due giorni a Bracciano per fare il disegno del busto, e portarselo poscia a Roma per eseguirlo in bronzo; e, quasi a testimonianza del desiderio suo di servire il ricco committente, il Pollaiolo esprimeva alla sua volta il desiderio di fargli il ritratto intero a cavallo (che lo avrebbe fatto eterno). Ma poi soggiungeva: pensiamo ora a fare la testa, e poi penseremo al tutto. Ricordava inoltre che partendo il giorno successivo lunedì, cioè alli 14 di luglio, per la Toscana, portava seco due figure di bronzo, e che volendo andare al suo podere distante 15 miglia da Firenze, chiedeva in favore che la facoltà di andarvi gli fosse ottenuta per intercessione dell'Orsini, da Piero dei Medici, in quanto per la peste che allora desolava gran parte d'Italia, era vietato a chi giungeva da Roma d'accostarsi a Firenze più di venti miglia. Il podere era fra il Poggio a Caiano e Pistoia; e si teneva certo della concessione particolare del Medici, in quanto egli era sempre

[1] Pochi anni or sono detti sportelli vennero tolti dalla custodia e posti nel tabernacolo dell'altare della Confessione eretto nel centro della crociera. Per tale mutamento perdettero assai del loro carattere originale a cagione della ripulitura e ridoratura a cui furono sottoposti.

[2] Questo documento venne pubblicato per le nozze Orsini-Varo, il 24 giugno 1891, dal signor Luigi Borsari, studioso di cose d'arte e ricercatore di documenti.

stato devoto di quella casa, per la quale trentaquattro anni innanzi (e cioè nel 1460) aveva lavorato, insieme col fratello (Pietro), nel palazzo di Firenze le fatiche d'Ercole che il Pollaiolo sapeva vedute dall' Orsini. E chiudeva la lettera augurandosi che l' Orsini gli facesse il favore richiesto per avere così modo di ricordarsi di lui. Ma prima di finirla, si mostra dolente che un certo Manfredi, famigliare a quel che sembra di casa Orsini, non abbia restituito al suo nipote due ducati d' oro e tre carlini prestatigli nel maggio e mai pagati in Roma come era stato promesso. E però pregava l'Orsini a voler ritenere al Manfredi tal somma allora quando riscuoteva la sua paga, per consegnarla in Roma a Pietro Panciatichi che aveva che fare coll'Orsini, perchè il detto Panciatichi consegnasse la somma al nipote. Crede che messer Manfredi sia vicentino, e termina pregando l' Orsini di perdonargli la libertà che si è presa, tenendo conto dell' affezione grande che gli portava, anche per avere inteso essergli piaciuta l' opera sua del monumento di papa Sisto.[1]

Fra i lavori eseguiti da Antonio prima della sua partenza per Roma, ricorda il Vasari un bassorilievo in metallo molto bello con una battaglia di nudi, che fu portato in Ispagna. E aggiunge che del bassorilievo « una » impronta di gesso era in Firenze appresso tutti gli ar- » tefici. »[2] Ed inoltre Antonio fece « alcune medaglie bel- » lissime: e, fra l'altre, in una la congiura de'Pazzi; » nella quale sono ritratte le teste di Lorenzo e Giu- » liano de' Medici, e nel riverso il coro di Santa Maria » del Fiore, e tutto il caso come passò appunto. » Nè qui si fermò l' operosità d'Antonio, poichè fece anche

[1] Il documento, come già si disse, porta la data del 13 luglio 1494, e la firma di « Vostro servidore Antonio del Pollaiuolo in Roma. ».
[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 100.

le medaglie di alcuni Pontefici ed altre cose che dagli artisti erano ben conosciute. [1]

Lo stesso Vasari racconta pure, che dopo la morte di Antonio Pollaiolo si trovò « il disegno e modello che » a Lodovico Sforza egli aveva fatto per la statua a cavallo » di Francesco Sforza, duca di Milano; il quale disegno è » nel nostro Libro in due modi: in uno egli ha sotto Ve» rona; nell' altro, egli tutto armato, e sopra un basa» mento pieno di battaglie, fa saltare il cavallo addosso a » un armato: ma la cagione perchè non mettesse questi » disegni in opera, non ho già potuto sapere. »[2] Che Antonio fosse valente maestro di oreficeria e di ceselli, e capace di eseguire in tali arti opere grandiose, lo dimostrano i due monumenti sepolcrali da noi ricordati nella Basilica di San Pietro. Ma per quanto essi siano degni di lode, a noi sembra che la statua equestre del Gattamelata di Donatello a Padova, e quella del Colleoni del Verrocchio a Venezia, rappresentino un' arte assai superiore a quella del Pollaiolo, da poter quasi rivaleggiare, specie la statua del Gattamelata, con gli esemplari antichi.

Monumento di Sisto IV in San Pietro a Roma.

Il monumento di Sisto IV del Pollaiolo trovasi sul pavimento marmoreo della cappella del Sacramento in San Pietro. È lavoro in metallo, ricco di statue e di

[1] Il Vasari (vol. V, pag. 100), non ce ne indica il soggetto, nè sappiamo quali possano essere. Quanto a quella della congiura de' Pazzi, come dice la nota 1ª a detta pagina, si trova che la descrizione fatta dal Vasari non è esatta. Il momento ed il luogo dell' eccidio è egualmente espresso nelle due faccie della medaglia; ma nell' una è il busto di Giuliano de' Medici colla scritta intorno « Iulianus Medices »; e nel mezzo del coro « luctus publicus, » alludendo alla uccisione sua avvenuta in quella congiura. Nell' altra la testa di Lorenzo de' Medici, con attorno la leggenda « Laurentius Medices », e nel mezzo del coro il motto « salus publica », quasi ad attestare ch' egli aveva scampata la vita in quel pericolo. Di questa medaglia se ne conservano alcuni esemplari nel medagliere della Galleria degli Uffizi.

[2] Ivi, volume e pagina citati.

bassorilievi, ed è fatto in modo che serve di coperchio alla tomba. Su di esso, nel mezzo, avvi distesa supina la figura del Pontefice coi suoi abiti pontificali, con all'intorno bassorilievi rappresentanti le sue virtù e le statue delle Virtù Cardinali. Il concetto di questa forma di sepoltura è nuovo per noi. Belli sono i bassorilievi ed anche ogni singola parte è meritevole di lode; ma le figure, specialmente quelle allegoriche, a noi sembra che mostrino qualcosa del pittorico, sia nell'atteggiamento alquanto licenzioso e convenzionale, sia per una soverchia ricercatezza nelle forme del nudo e nell'anatomia delle parti, ed altresì per una tal quale realistica rozzezza nelle articolazioni e nelle estremità, le cui ossa sono grosse e nodose. Anche i panneggiamenti son resi in modo alquanto convenzionale. Le quali osservazioni già fatte altre volte, si può dire che rappresentano i caratteri ed i difetti di questo valente maestro. Il lavoro di ornamentazione invece, come anche di tutti gli accessorii e delle acconciature delle teste, è trattato col metodo usato nelle cose di oreficeria e di cesello, ma con molta maestria. Anche il getto del bronzo è bello e pulito. Sul monumento si legge la seguente iscrizione:

OPVS · ANTONII · POLAIOLI
FLORENTINI · ARG · AVRO
PICT · AERE · CLARI
AN · DOM · MCCCCLXXXXIII.

Monumento di Innocenzo VIII in S. Pietro a Roma

L'altro monumento del Pollaiolo eseguito per Innocenzio VIII successore di Sisto IV, sta pure in S. Pietro, ma a ridosso d'un pilastro di contro alla cappella detta della Concezione. Anche questo è lavoro in bronzo. In alto è rappresentato, nei suoi abiti pontificali, il Pontefice seduto, in atto di benedire colla destra, men-

tre tiene con l' altra mano una lancia.[1] Più in basso si vede la stessa figura del Pontefice, disteso morto sopra un' urna. Ai suoi lati stanno le statue allegoriche delle Virtù Teologali e Cardinali. Intorno a questi due monumenti sepolcrali dei papi Sisto IV ed Innocenzo VIII, noi dobbiamo osservare che, pel primo di essi, Antonio Pollaiolo pose assai cura nell'esecuzione di ogni singola parte e d'ogni figura per renderle il più possibile attraenti e piacevoli allo spettatore, tenendo conto che questi, obbligato come era a vederle da presso, poteva esaminare il tutto minutamente, a differenza di colui che può in una sola occhiata abbracciare nel suo insieme l'opera. Questa osservazione non si può fare rispetto al monumento di papa Innocenzio, il quale per la sua posizione può esser veduto a debita distanza, in quanto a noi sembra predomini in esso, a differenza dell' altro, l'elemento scultorio. Ad ogni modo per quanto queste opere d' arte, appariscano pregevoli e degne di ammirazione, si può tuttavia affermare che la durezza e l'angolosità derivanti dal getto del bronzo non erano ancora del tutto vinte. A noi sembra che l'artista, preoccupato di soverchio per rendere ogni particolare nella rappresentazione delle forme, da scendere per così dire anco alle minuzie, finisca col dimenticare quella severità ed eleganza geniale di forme e di linee che, senza danno della verità, rendono però un' opera d' arte veramente perfetta. Si è già detto come Antonio Pollaiolo si fosse specialmente dato all' arte monumentale del getto in bronzo, al lavoro dell'oreficeria e del cesello in

[1] Il frammento d'asta con la lancia che il Pontefice tiene nella mano sinistra appoggiata alla gamba, è posta a ricordo di quella donatagli da Bajazet, con la quale sarebbe stato trafitto il costato di Cristo, come risulta dall'iscrizione appostavi nel 1621. Vedi intorno al fatto ed all'iscrizione stata poi alterata, gli articoli pubblicati dal sig. A. Mazza il 20 ed il 23 luglio 1884 nel giornale *Il Diritto*.

tutte le sue varie forme, e come colla sua fervida fantasia fornisse disegni anche ad altri artisti e fino a ricamatori per eseguire lavori storiati. Si osservò ancora che il fratello Piero si diede di preferenza alla pittura; e poichè Antonio aveva più talento del fratello, è pur naturale, come già fu detto altrove, che i dipinti i quali dimostrano in comparazione degli altri una maggiore abilità d'invenzione e d'esecuzione, e nei quali predomina l'elemento scultorio insieme con lo studio dell'antico, si abbiano a giudicare come lavori di Antonio; ma, come vedremo più innanzi, questi lavori sono assai pochi, mentre maggiori sono gli altri nei quali prevale l'elemento pittorico, e questi manifestamente si devono credere eseguiti da Pietro sopra disegni e con la direzione del fratello. Che se dobbiamo riconoscere che non tutte le pitture da attribuirsi a Pietro equivalgono per merito d'arte, convien credere che egli siasi valso, nell'eseguirle, degli artisti che erano ad imparare l'arte nella loro bottega o d'altri presi a lavorare con loro. Opera d'Antonio dobbiamo credere le due tavolette, riunite dentro ad una sola cornice, che si trovano nella Galleria degli Uffizi, di cui l'una rappresenta Ercole che combatte l'Idra di Lerna, e l'altra Ercole che soffoca Anteo. Il Vasari ricorda, come si disse, che in casa Medici Antonio Pollaiolo dipinse per Lorenzo il vecchio tre Ercoli in tre quadri della misura di cinque braccia.[1]

Ercole che soffoca Anteo, ed Ercole che combatte con l'Idra. Galleria degli Uffizi in Firenze.

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 97. Di nuovo nel vol. XI, pag. 291, lo stesso Vasari racconta che Ridolfo Ghirlandaio « ritrasse le tre forze d'Ercole, che già dipinse nel palazzo de' Medici Anton Pollaiolo, per Giovambattista della Palla, che mandò in Francia. »

E nel foglio 13 dell'inventario delle masserizie di Lorenzo il Magnifico, fatto nel 1512, si legge: « Uno panno di braccia 6, corniciato intorno e messo d'oro, dipintovi Erchole che schoppia Anteo, (e poi) tutte queste fatiche (sic) sono del Pollaiuolo. » L'Albertini invece nel suo *Memoriale*, op. cit., all'anno 1510, ricorda: « In Palazzo maiore,

La quale notizia è pure confermata dallo stesso Antonio nella lettera già da noi ricordata e da lui scritta a Virgilio Orsini, nella quale dichiara appunto d'avere eseguito, in compagnia del fratello Pietro, per la casa Medici quel lavoro nell'anno 1460. Questo documento conferma ancora quanto avevamo noi pur detto, che nei lavori di pittura, Antonio si servisse dell'opera del fratello.

nella sala del consiglio antiquo li tre quadri grandi di Hercole in tela del Verrocchio. » Ma nessuna notizia noi abbiamo che il Verrocchio abbia dipinto per casa Medici gli stessi soggetti, mentre, come abbiamo visto, tanto il Vasari, quanto l'inventario Mediceo e lo stesso Antonio nella sua lettera a Virgilio Orsini, dichiarano essere state eseguite quelle pitture, insieme col fratello Piero, nel 1460. E però, fino a quando non ci sia data prova più convincente che fossero eseguiti anco dal Verrocchio, cogli stessi soggetti, per lo stesso Signore, dobbiamo credere che l' Albertini prendesse per opera del Verrocchio il lavoro dei Pollaioli. Però è vero che, tra i disegni della raccolta di His de la Salle, oggi al Louvre, si vede sul rovescio d'un foglio, contenente altri schizzi del Verrocchio, un gruppo di Ercole che combatte l'Idra, simile a quello d'Antonio Pollaiolo che è nella Galleria degli Uffizi. Questi disegni, o schizzi, sono indicati nel catalogo del Louvre con queste parole : « Verocchio (del) Andrea di Michel di Francesco Cioni, peintre et sculpteur. N° III. Croquis divers.

« Enfant nu, debout sur un dauphin (étude pour la statuetta de la cour du Palais Vieux, à Florence) ; quatre études pour un Enfant Jésus bénissant; le même Enfant, vu en buste, de profil à gauche; étude de Vierge assise tenant l'Enfant Jésus, faisant le même geste, debout sur ses genoux.

« Ces differents études, pour le bas-relief en marbre du Verocchio, la Vierge et l'Enfant, au Musée du Bargello à Florence.

» Verso. Figure d'Hercule combattant l'Hidre d'après le tableau del Pollaiuolo au Musée des Offices à Florence; trois études pour un Enfant Jésus et un profil de femme. A la plume, lavé de bistre. H.0,270. L. 0, 190. »

È possibile che il Verrocchio come il Pollaiolo abbiano copiato lo stesso gruppo da un marmo o da un cameo, o anche che qualche abile giovane artista, seguace della maniera del Verrocchio, abbia riprodotto nello stesso foglio quei disegni insieme a quello dell'Ercole che combatte l'Idra, ed anco se vuolsi dal disegno del Pollaiolo, riproducendolo con forme quali aveva apprese dal Verrocchio. Comunque sia, egli è certo che l'asserzione dell'Albertini non ebbe sino ad oggi alcuna conferma, e noi crediamo che le forze d'Ercole dipinte in casa Medici, debbano considerarsi, per le testimonianze da noi riportate e per la dichiarazione dello stesso Antonio, come eseguite da lui col fratello Piero.

È evidente che essendo stati quei soggetti rappresentati su grandi tele, non possono esser quelle due tavolette che cogli stessi soggetti si trovano nella Galleria degli Uffizi. Ma perchè la descrizione dei due soggetti in grande, che fa il Vasari, corrisponde in tutto ai dipinti delle due tavolette nella Galleria degli Uffizi, così pare logico il credere che fossero dipinte da Antonio per farle servire di modello alle pitture in grande sulle tele; e potrebbero anche essere una ripetizione in piccolo dello stesso soggetto eseguito in proporzioni tanto maggiori. Certo è che i caratteri e le forme corrispondono in tutto all' arte di Antonio Pollaiolo, e, come abbiamo detto, le pitture in grande su le tele, corrispondono in tutto ai soggetti rappresentati nelle due tavolette. Il Vasari ne dà questa descrizione. Egli dice, che in uno avvi Ercole che scoppia « Anteo, figura bellissima; nella quale pro-
» priamente si vede la forza d' Ercole nello strignere,
» che i muscoli della figura ed i nervi di quella sono tutti
» raccolti per far crepare Anteo; e nella testa di esso Er-
» cole si conosce il digrignare de' denti accordato in
» maniera con l'altre parti, che sino alle dita de' piedi
» s'alzano per la forza. Nè usò punto minore avvertenza
» in Anteo, che stretto dalle braccia d' Ercole si vede
» mancare e perdere ogni vigore, ed a bocca aperta
» render lo spirito. L'altro (Ercole) ammazzando il leone,
» gli appunta il ginocchio sinistro al petto, ed afferrata
» la bocca del leone con amendue le sue mani, serrando
» i denti e stendendo le braccia, lo apre e sbarra per viva
» forza; ancorchè la fiera, per sua difesa, con gli unghioni
» malamente gli graffi le braccia. Il terzo (Ercole), che
» ammazza l' Idra, è veramente cosa maravigliosa; e
» massimamente il serpente; il colorito del quale così
» vivo fece, e sì propriamente, che più vivo far non si
» può. Quivi si vede il veleno, il fuoco, la ferocità, l'ira

» con tanta prontezza, che merita esser celebrato e
» da' buoni artefici in ciò grandemente imitato. »[1]

Le composizioni di questi quadretti dimostrano lo studio e l'imitazione dell'antico, insieme con lo studio dal modello vivo, ed una gran forza nel riprodurre l'azione fisica del corpo umano e degli animali. Il disegno è ardito e fermo; e la precisione colla quale sono rese le forme, e l'abilità con la quale sono tecnicamente eseguite, rendono questi quadretti un lavoro assai degno d'attenzione, e tale che ben si può riconoscere la verità di quanto afferma il Vasari, che cioè, il Pollaiolo studiasse l'anatomia sui cadaveri[2]; e noi possiamo aggiungere che da siffatto studio e da quello del modello vivente, ne ricavava l'applicazione quando doveva rappresentare l'azione vera della vita.

In generale il colorito, anco in queste tavolette, tende all'olivastro nelle carni, ma è ben nutrito, fuso e pulito come un lavoro in bronzo. La campagna, nella quale serpeggia un fiume, è qua e là coperta di erbe e di alberi, è circondata da colline, ed ha tinta brunastra calda. Il tocco del pennello è molto fermo e preciso; l'insieme ed ogni particolare sono indicati con molta nitidezza.[3]

[1] Vasari, vol. V, pagg. 97-98. I quadretti in tavola col soggetto d'Ercole che soffoca Anteo e l'altro con Ercole che combatte con l'Idra di Lerna, trovansi in una cornice, nella Galleria degli Uffizi, indicati col n. 1153. Ma, come già si disse del secondo, rappresentante Ercole che ammazza il leone, non si conosce dove trovasi o che fine abbia fatto. Però noi ci ricordiamo d'aver veduto, insieme con altri soggetti rappresentanti le Virtù teologali, nel Palazzo d'Urbino, in uno degli specchi della porta detta della guerra, lavorata in tarsia, pregevole lavoro della fine del secolo XV, lo stesso soggetto rappresentato così come il Vasari lo descrive nella seconda tela del Pollaiolo. Sappiamo che in quel palazzo d'Urbino lavorò figure in tarsia maestro Giacomo da Firenze: e però noi ci siamo domandati se mai i disegni per quella porta non avessero avuto origine dal Pollaiolo.

[2] Come già si ricordò, il Vasari, vol. V, pag. 98, dice: « scorticò (Antonio) molti uomini per vedere la notomia lor sotto. »

[3] Nell'inventario Mediceo poco prima ricordato, è pur menzionato

Le Virtù nella Galleria degli Uffizi in Firenze.

Il Vasari racconta che Antonio insieme con Pietro, dipinse « nella Mercatanzia di Fiorenza alcune Virtù, in quello stesso luogo dove siede pro tribunali il magistrato di quella »,[1] fatta eccezione di una Fortezza, che è lavoro giovanile di Sandro Botticelli.[2] Di questi dipinti dei Pollaioli, uno solo era esposto nella Galleria degli Uffizi, cioè la Prudenza: le altre tavole sono così mal ridotte, che non si credette di esporle prima di questi ultimi giorni.[3]

al foglio 39: « Un Ercole in bronzo che soffoca Anteo, alto br. $^1/_3$ stim. fior. 7. » Questo bronzo potrebbe esser quello stesso che vedesi tra quelli che dalla Galleria degli Uffizi passarono al Museo Nazionale, ricordato a pag. 126 del catalogo del Museo stesso. Ma poichè quel bronzo sembra a noi inferiore per merito ai lavori del Pollaiolo, così saremmo disposti a crederlo una riproduzione del lavoro, eseguito in bronzo da qualche scolare.

[1] Vedi Vasari, vol. V, pagg. 95-96.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 111.

[3] Sopra una cattedra siede, di faccia, la Fede. Nella destra sollevata tiene il calice coperto dalla patena, e nella sinistra abbassata ha un Crocifisso di metallo ornato ai quattro capi di pietre preziose.

La Giustizia siede anch essa in cattedra: con la destra abbassata stringe la spada, puntando le dita dell' altra mano contro la spalliera della cattedra.

La Carità ha sul capo una corona reale e siede egualmente in cattedra, porgendo il seno a un putto nudo, che abbraccia colla sinistra, mentre colla destra sollevata tiene una fiammella.

La Speranza, alquanto rivolta a destra, siede pure in cattedra, tenendo le mani giunte in atto di pregare e gli occhi rivolti al cielo.

La Temperanza siede egualmente di prospetto in cattedra, alzando colla destra un vaso, dal quale versa l' acqua in una tazza d' oro che tiene nell' altra mano sul ginocchio sinistro.

Queste pitture sono assai malandate; in alcune parti è talmente venuto a mancare il colore, da lasciar scoperto il disegno tracciato sull' imprimitura della tavola. Più qua e più là appariscono anche ridipinte. Un esempio ne sono le carni della Fede, tutte imbrattate di nuovo colore. Se le forme, lo stile del disegno, il panneggiamento e gli accessori persuadono che l' opera appartiene ai Pollaiolo, nello stato di conservazione d'oggi non potrebbesi dire che queste Virtù fossero dipinte da essi, ma sieno invece lavoro eseguito nella loro bottega da scolari o aiuti, con disegni forniti dai Pollaioli. Sul rovescio della tavola che rappresenta la Carità, avvi, della stessa grandezza, un altro disegno della stessa figura eseguito a matita nera e rilevato nei lumi con tratti di

La figura della Prudenza, come le altre di grandezza naturale, è rappresentata di prospetto. Siede egualmente in cattedra, ed ha i capelli discriminati e riuniti in trecce cadenti ai lati e sulle spalle a masse ricciute. È coperta da una veste color violaceo, tutta ricamata a filetti bianchi formanti tanti piccoli riquadri a guisa di rete. La spalla sinistra, come la parte inferiore della figura, sono coperte dal manto azzurro, foderato di verde e con ricca orlatura tempestata di pietre preziose. Nella mano destra tiene un bastoncino di finto lavoro in bronzo, sormontato da una medaglia con sopra una testa rappresentata di profilo, mentre nell'altra mano tiene un serpente. Sotto i piedi è steso un ricco tappeto orientale. Il seggio, di forma molto fantastica ed a linee curve e serpeggianti, è ricco di ornamentazione a svariati colori, come lo è il pavimento. La scelta dei colori, la forma della cattedra e degli altri accessorî, e le linee della prospettiva, sono state evidentemente studiate non senza avvedimento, per dare rilievo alla pittura e renderla più piacente all'occhio ed anche al gusto prevalente del reale, che si manifestava nella Scuola fiorentina del tempo, con l'imitazione esatta degli oggetti nella varia loro forma e nella stessa diversità di colori.[1] La figura ha forme, proporzioni ed azione che le conferiscono una apparenza grandiosa; ma le giunture e le estremità specialmente

bianco. È uno stupendo disegno, a guisa di cartone, il quale mostra da solo tutta quanta la maestria e l'arte dei fratelli Pollaioli. Ed è tale appunto la bontà e l'eleganza del disegno, da poterlo credere di preferenza lavoro di Antonio, che era, come si disse, il più abile dei due fratelli.

I disegni, eseguiti con penna a bistro, di talune di queste figure, vedonsi tra quelli che si conservano in questa Galleria ai numeri 261, 262, 263, e sono quelli della Giustizia, della Prudenza e della Fortezza.

[1] Se ben rammentiamo, ci sembra d'aver già osservato che questa maniera di dar rilievo e differenziare un oggetto dall'altro col mezzo d'un contrasto di colori, fu usata da Paolo Uccello e da Domenico Veneziano.

inferiori, si mostrano piuttosto grossolane. I lineamenti, l'acconciatura della testa, la forma e la lunghezza del collo, ci fanno rammentare i dipinti di Pietro della Francesca. I panneggiamenti ricordano sempre il convenzionale, che si riscontra pure nei suoi lavori in bronzo. Con tutto ciò ci è pur forza di convenire che devesi considerare questa pittura una delle migliori dei fratelli Pollaioli. Essa non ha tutto quello smalto di colore e quella levigatezza che si riscontrano di consueto nelle opere dei Pollaioli, ed il disegno non ha quel fare franco ed ardito, proprio di quei pittori. Noi però riteniamo che ciò derivi dalla pulitura e dal restauro, per effetto dei quali il dipinto, coi suoi colori troppo vivaci, mostra di aver perduto molto della sua primitiva originalità. Tuttavia vediamo in questa tavola la continuazione di quel metodo di colorire che già abbiamo notato nei pittori naturalisti, i quali precedettero i Pollaioli nella tecnica di colorire ad olio. In questi pittori però si deve riconoscere una esecuzione più franca ed un progresso nel nuovo metodo di colorire, inaugurato in Firenze.

S. Sebastiano. Tavola della Galleria Pitti in Firenze.

La stessa arte si riscontra nella pittura del San Sebastiano, in proporzioni maggiori dal vero, che trovasi nella Galleria Pitti. È rappresentato dritto colle braccia legate dietro la schiena ad un albero, alquanto inclinato a destra, e colla testa veduta quasi di scorcio. Il corpo è trafitto da due frecce. È evidente, specie nel torso e nel collo, lo studio fatto su marmi antichi ed anche dell'anatomia. Molto notevole si ravvisa la sproporzione fra la parte inferiore e la parte superiore della figura. La tinta delle carni è bigiastra, molto lucida e fusa. La figura stacca dal fondo scuro sul quale è dipinta, mentre i suoi piedi poggiano sopra il pavimento di colore giallastro.[2]

[1] La pittura in tavola è stata restaurata: fu eseguito il restauro con

Tavola con Santi, in S. Miniato al Monte presso Firenze

Racconta il Vasari che i fratelli Pollaioli « fecero
» al Cardinale di Portogallo una tavola a olio in San Mi-
» niato al Monte, fuori di Fiorenza, la quale fu posta su
» l'altar della sua cappella; e vi dipinsero dentro San-
» t'Iacopo apostolo, Sant' Eustachio e San Vincenzo,
» che sono stati molto lodati: e Pierò particolarmente
» vi fece in sul muro, a olio (il che aveva imparato da
» Andrea del Castagno), nelle quadrature degli angoli
» sotto l'architrave dove girano i mezzi tondi degli archi,
» alcuni Profeti; ed in un mezzo tondo una Nunziata,
» con tre figure: » dei quali lavori tra poco avremo da
discorrere.[1] Ma noi pensiamo invece tal metodo di
colorire l'abbiano i Pollaioli imparato dal Baldovinetti,
perchè a noi sembra che quei dipinti rassomiglino nella
tecnica esecuzione e nel colorire alle opere di quel pit-
tore. Ciò si può vedere ancora da quel che rimane della
Natività di Cristo dal Baldovinetti dipinta sul muro nel
chiostro dell'Annunziata.

Iacopo dei Reali di Portogallo, arcivescovo di Li-
sbona, fu creato cardinale col titolo di S. Eustachio da
Calisto III. Nel 1456, colpito da infermità mentre da
Firenze transitava per certa ambasceria, cessò di vivere
e di soffrire in casa di Francesco Cambini nel 1459, e fu
tumulato nella Chiesa di San Miniato.[2] Sappiamo inoltre
che nel 1460 Antonio Manetti portava a compimento l'im-

molta cura colla punta del pennello, ma ciò ha alterato in parte il carattere originale del dipinto.

Nella Galleria Pitti è indicato al n. 384 come opera di Antonio del Pollaiolo. Ed è certo che il disegno del nudo rivela l'arte di esso assai più che quella di Pietro; ciò non toglie ch'egli possa pure in qualche modo aver avuto parte alla esecuzione della pittura.

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 95.

[2] Leggesi sulla tomba: « Regina stirps. Jacobus nomen. Lusitana propago insignis forma. Summa pudicitia. Cardeneus titulus. Morum nitor. Optima vita fuere mihi. Mors iuvenem rapuit Vix. an. XXV. M. XI. D. X. Obiit an. salutis M.CCCC.LIX.

piantito intarsiato di porfido, serpentino e granito, e che il bellissimo monumento sepolcrale fu fatto nel 1461 da Antonio di Matteo Gamberelli, detto di Rossellino. Nello stesso anno il vecchio Luca della Robbia, coadiuvato da Agostino e Ottaviano di Antonio di Duccio, ne rivestì la volta con lavori di ceramica.[1] Come rilevasi dalla iscrizione che riportiamo in nota, le pitture dovrebbero essere state ultimate nell'anno 1466.[2] La cappella a S. Miniato, vuoi per l'architettura, vuoi per la sua ricca decorazione, è uno dei belli esempi dell' arte del Rinascimento, e sembra a noi che abbia servito quasi di modello per la cappella eretta in S. Gemignano a Santa Fina col disegno di Giuliano da Maiano, ricca essa pure di sculture eseguite da Benedetto da Maiano, mentre le pitture della volta e delle pareti sono di Domenico Ghirlandaio, del quale avremo a suo luogo a parlare.[3]

[1] « Non è però vero, dice il Berti (*Cenni storico-artistici di S. Miniato al Monte*, op. cit., pag. 70-71 e 75), come fino ad ora si ritenne, (forse per cagione delle bugie che Don Miniato Pitti fece dire al Vasari) ch'egli con l'eterno artificio dalla sua parola, effigiasse in questa cappella i quattro Evangelisti. Dacchè nei quattro tondi dei contorni della volta trovo invece simboleggiate, non le figure degli Evangelisti, ma le quattro virtù Teologali; e nel mezzo, contornato dai sette candelabri, lo Spirito Santo. » (In margine di pugno dell' Autore, la parola Teologali è stata corretta in Cardinali).

[2] L' iscrizione è la seguente:

ALUAR̄ . EPIS . SILVĒN . OPVS . FACINDV̄ . CVRAVIT . QVI
TR̃ASLATO . CARD . CORPORE . ARAM . DIVIS
IACOPO . VINCENTIO . ET . EUSTACHIO . ASIGĀTA . DOTE . SACRA
VIT . XI. K̄L̄ OCTOBRIS MCCCCLXVI

Sopra avvi lo stemma gentilizio sormontato dal cappello cardinalizio.

[3] Un' architettura simile, ma più semplice nella decorazione l'abbiamo anche nella Cappella Pazzi, detta il Capitolo, presso la Chiesa di Santa Croce, eretta sino dall' anno 1420 da Filippo Brunelleschi.

Per quanto sappiamo, non è stato fino ad ora indicato il vero nome dell'architetto della Cappella del Cardinale di Portogallo. Vedendo la rassomiglianza con la cappella di Santa Fina nella collegiata di San Gemignano, eretta col disegno di Giuliano da Maiano nel 1468 (Vedi Pecori, *Storia di San Gimignano*, op. cit., pag. 517), ci siamo domandati se anco questa di San Miniato al Monte possa essere stata eretta otto anni prima, con disegno di Giuliano.

Pitture nella cappella del Cardinale di Portogallo in S. Miniato al Monte presso Firenze.

Nelle quattro lunette ai lati delle finestre, sono dipinti, in grandezza naturale, i quattro Evangelisti ed i quattro Dottori della Chiesa. Seduti sopra le nubi in variati atteggiamenti, stanno in atto di scrivere, di leggere o di pensare. In basso nella cornice di marmo è ripetuto, fra l'ornato, lo stemma del Cardinale con varie insegne.[1] E più sotto negli angoli delle pareti attorno agli archi, in poco più di mezze figure, anch'esse di grandezza naturale, sono otto Profeti coi rotoli delle profezie, e due altri nei due angoli dell'arco all'esterno, sotto il cornicione, coll'iscrizione già ricordata. È veramente da deplorarsi che tali dipinti sieno ridotti in così cattivo stato di conservazione. Tuttavia, per quanto danneggiata ed in parte mancante, si può ancora, dopo attento esame, riconoscere che la pittura è lavorata con molto colore. Le carni sono giallognole nella tinta, ed i colori delle vesti sono forti nel tono, che è però alquanto uniforme. Le parti in ombra si vedono ripassate con sottili tratti di colore più scuri e ben nutriti di colore. Le figure hanno proporzioni regolari e tipi piuttosto piacenti. Il disegno, molto preciso, determina nettamente le forme delle figure, come dei panneggiamenti e degli accessòrî. Le giunture sono grosse, e le mani nodose e alquanto secche. I panneggiamenti molto studiati, hanno forme alquanto dure e rigide, ma nonostante hanno una certa grandiosità. Nell'insieme si vede un'arte che si avvicina a quella del Baldovinetti più che ad altra di qualsiasi maestro.[2] E però noi cre-

[1] Il Berti, op. cit., pag. 73, ricorda che la nobilissima parentela dell'illustre defunto « è rappresentata da quella decorazione di 30 Armi con varie insegne di che è ripieno ed ornato il fregio della cornice della Cappella. »

[2] A sinistra di chi entra, trovasi la tomba; ai lati della finestra si vede da una parte l'Evangelista Giovanni sotto le forme d'un vecchio con lunga e folta barba e capelli bianchi che scendono sulle spalle. Se-

diamo che quei dipinti, tranne la tavola dell'altare, la quale mostra i caratteri dei fratelli Pollaioli, siano stati eseguiti dal Baldovinetti. Parimente crediamo che la pit-

duto di prospetto tiene la sinistra sul libro coperto di rosso, che posa sul ginocchio; nell' altra mano, mezzo sollevata da un lato, ha la penna: sta pensieroso guardando innanzi a sè. Attorno al capo ha l'aureola. Da questa stessa parte, più in basso, dipinta in giallo, vedesi diritta e di profilo, l'aquila, simbolo dell'Evangelista. La testa di questo ha tipo severo e forme regolari da ricordare, quanto al tipo, gli Evangelisti dell'Angelico, mentre le forme appariscono quelle seguite in maniera più gagliarda dal Botticelli. La tunica che indossa è di color azzurro, ma divenuto alquanto scuro. È stretta alla vita da una fascia gialla, mentre il manto ha un colore rosso alquanto sbiadito nel tono. La fodera è verde.

Dall' altro lato vedesi Sant' Agostino vescovo che, alquanto piegato a destra, è intento a leggere nel libro appoggiato sulle ginocchia, che tiene aperto dinanzi a se. Ha tipo di forme regolari, senza barba, con in capo la mitra vescovile. Indossa una tunica scura allacciata a metà della vita, ed è coperto dal manto verde (divenuto ora biancastro) con la fodera gialla: attorno la spalla del Santo gira il nero scapolare. Il tipo e le forme di questa figura, per quello che si può dire da quanto rimane, ricordano le pitture del Baldovinetti.

Nella parete ove è l'altare, da uno dei lati della finestra, si vede seduto l' Evangelista San Luca, per tre quarti rivolto verso sinistra, in atto di leggere nel libro che ha aperto sulle ginocchia e sul quale tiene la mano destra, mentre con l'altra volta una pagina. Veste una tunica di colore giallastro con ombre rossiccie mancante in parte del colore; sopra ha un manto verde con le ombre divenute scure. Presso la sua sinistra vedesi il suo simbolo, il bue, colorito in giallo e sufficientemente conservato.

Dall' altro lato è dipinto San Gregorio Magno, in atto di leggere nel libro che tiene aperto sulle ginocchia dinanzi a sè. Porta in capo il triregno. Non ha barba ed apparisce di forme regolari; è sufficientemente conservato, fatta eccezione del manto, orlato di giallo, che manca in gran parte del suo colore azzurro. Alla sua destra vedesi la colomba, simbolo dello Spirito Santo, che gli sta presso l'orecchio come per ispirarlo.

Nella terza parete sulla quale sta la cattedra vescovile, vedesi dal lato sinistro della finestra, l'Evangelista San Marco, con la barba lunga e coi capelli che gli scendono a riccioli sulle spalle. È seduto quasi di fronte tenendo il libro aperto sulle ginocchia. Nella mano sinistra ha il calamaio, e nell'altra la penna in atto di scrivere. Veste una tunica di color rosso cupo ed è in parte coperto da un manto di colore verdastro, col disotto giallo e colle ombre divenute scure. A lui dappresso sta accovacciato il leone, dalle forme grandiose e dal colorito giallo. La figura di questo Evangelista ricorda quelle del Baldovinetti; ciò si riconosce confrontandola con la figura del Padre Eterno che può vedersi

tura su tavola rappresentante l'Annunziazione, di cui or ora parleremo, sia uscita dalla sua bottega. Questi dipinti dovrebbero essere stati condotti a compimento

nella tavola, già a Santa Trinita, dipinta dal Baldovinetti nel 1470. * La testa di questo Evangelista ha subito ingiurie nel colorito. Le vesti non mancano di una tal quale grandiosità sebbene le consuete rigidità diano al panneggiamento qualcosa d'angoloso.

Dall'altro lato della finestra, seduto di prospetto, sta San Girolamo che legge nel libro tenuto aperto colle mani. Ha il mento coperto di corta barba, ed in capo il rosso cappello cardinalizio. Indossa un bianco camice con sopra un largo mantello rosso, che gli copre quasi tutta la persona, mentre dalla testa gli scende lo scapolare foderato di ermellino. In generale le tinte sono scolorite e quasi logore, mentre le mani, con parte delle braccia, son divenute scure. La copertina del libro è di tinta verde.

Di faccia, alla parete dell'altare avvi, da un lato, l'Evangelista San Matteo che colla sinistra tiene il libro chiuso sul ginocchio ed ha nell'altra mano la penna, mentre è rivolto all'Angelo che vedesi da un lato dinanzi a lui. L'Evangelista veste una tunica rossa, oggi quasi interamente scolorita, la quale è in parte coperta dal manto azzurro con fodera gialla. Dell'Angelo appena rimangono alcune vestigia.

Dall'altro lato vedesi Sant'Ambrogio in atteggiamento di chi pensa. Ha la mano destra sul libro appoggiato; nell'altra mano, egualmente coperta dal guanto, tiene la penna. Porta in capo la mitra vescovile, ora divenuta scura, ed è coperto da un mantello di color violaceo bruno. La pittura, specialmente nella testa, è danneggiata assai, poichè dagli occhi in giù ha perduto la parte del colore. Tutti i fondi, o mancano del colore azzurro (di cui qualche traccia vedesi ancora più qua e più là), o sono anneriti.

Delle nubi, sulle quali queste figure sono sedute, e delle aureole, più o meno, rimangono ben poche traccie.

Nella parte inferiore, cioè negli angoli degli archi, veggonsi in diversi atteggiamenti le mezze figure dei Profeti coi rotoli nelle mani delle loro profezie.

In uno scompartimento dell'arco di destra manca tutta la pittura, fatta eccezione di una piccola parte della veste divenuta nera, e del rotolo che doveva avere nelle mani il Profeta. Nell'altro scompartimento vediamo di fronte un secondo Profeta con folti e ricciuti capelli e barba egualmente riccioluta, il quale con la mano destra piegata accenna in alto, mentre ha lo sguardo rivolto in basso. Nell'altra mano, chiusa e piegata al petto, tiene l'estremità di un rotolo svolazzante. Lo scritto che vi era è scomparso. Indossa una tunica verde stretta a metà della vita, ed è in parte coperto dalla sopravveste rossa. La testa di questa figura ha sofferto più del rimanente.

Nella vicina parete ove è l'altare, vedesi un terzo Profeta senza

* Ora trovasi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti. Vedi innanzi a pag. 5, e seg.

dopo che il Baldovinetti aveva eseguita la pittura della Natività sulla parete del chiostro della Santissima Annunziata, e prima di ricevere, nel 1470 e 1471, da

barba, colla testa rivolta da un lato che guarda all' ingiù. Nella mano sinistra abbassata tiene l' estremità del rotolo svolazzante, mentre con la mano sollevata dell'altro braccio piegato, accenna al rotolo. Il colore in alcuni luoghi manca, in altri è oscurato. Indossa una tunica rossa ed in parte è coperto dal mantello. Il suo compagno che si presenta di fronte, ha invece una folta e lunga barba, ed esso pure guarda all'ingiù. Nella mano del braccio destro abbassato tiene l' estremità del rotolo che regge coll'altra mano sollevata. Indossa una tunica verde ed il colore del mantello che svolazza dietro le spalle, fatta eccezione d'una parte del disotto di color giallo, è perduto.

Nella terza parete il primo dei Profeti è dipinto col capo coperto da un beretto, ed ha lunghi e folti capelli svolazzanti. Vedesi quasi di fronte con la testa girata un poco da un lato. Nella mano destra sollevata e nell' altra abbassata tiene spiegato pei due capi il rotolo. La testa è divenuta nera e la tunica, allacciata con nastro bianco attorno alla vita, è di color giallo. Il suo compagno è alquanto piegato di fianco verso di lui. Ha barba e capelli ricciuti, ma i colori delle carni hanno sofferto. Indossa una tunica di colore azzurro, cinta alla vita con una fascia gialla, ed è in parte coperta dal manto rossastro con fodera verde. Nella mano destra abbassata ha l'estremità del rotolo, che girando dietro la figura apparisce coll' altro capo tenuto fermo dalla mano sinistra sollevata. Nel rotolo vedonsi ancora le seguenti parole: SIX . AD . MEI.

Nella quarta parete, di contro l' altare, è dipinto di fronte il primo dei Profeti che cogli occhi rivolti al basso sta guardando sulla sua destra. È una figura d' uomo attempato, dal mento coperto di barba e con pochi capelli che dalla testa gli scendono ai lati e terminano in sulle spalle. La testa manca di qualche parte del colore, ma i capelli e la barba sono abbastanza ben conservati, mentre non lo sono le mani nè le vesti. Ciò nonostante è ancora una delle figure meglio conservate. Il suo compagno, alquanto rivolto verso lui con la persona, tiene gli occhi abbassati. È una figura di vecchio senza barba, con pochi capelli. Manca della mano destra, ma è con essa che doveva tenere il rotolo spiegato che per l' altro capo doveva essere tenuto dall' altra mano. Nel rotolo sono ancora le traccie delle lettere « POR ». Indossa una tunica stretta alla vita da una fascia. La tunica manca quasi interamente del colore, il quale da ciò che rimane può rilevarsi che doveva essere violetto. La testa è pure danneggiata nel colore e nelle forme.

Come già si disse, anco fuori, ai lati dell' arco che mette a questa cappella, è dipinto di fronte, da un lato, un Profeta. Nella mano destra abbassata tiene il rotolo, che girandogli dietro il capo, si distende per l' aria. Coll' altra mano sollevata e stesa accenna all' alto. La testa è divenuta nera. Indossa una tunica rossa che in gran parte manca del colore: è stretta alla vita da una fascia azzurra, ed altra fascia gli gira in-

Bongiovanni Gianfigliazzi la commissione di dipingere la tavola alla cappella maggiore in Santa Trinita, nonchè le pareti di quella cappella.[1]

Tavola con la Salutazione Angelica in S. Miniato al Monte presso Firenze.

La tavola coll'Annunziazione in San Miniato copre tutta quanta la parete, nella quale è la sedia vescovile posta dirimpetto al monumento sepolcrale del Cardinale, lavorato come si disse, da Antonio Gambarelli detto il Rossellino. Da un lato, a destra di chi osserva la tavola, vedesi dipinta, seduta di fronte sopra un banco, la Vergine che volge il capo verso l'Angelo che le sta dirimpetto. La mano destra della Vergine è sollevata ed aperta come in atto di sorpresa, mentre la sinistra tiene sul petto. Le testa ha coperta in parte da un fine velo il quale le scende dai lati sulle spalle. La veste è di color violaceo ed il manto è verde. L'Angelo inginocchiato è rappresentato di profilo in atto reverente. Ha le braccia incrociate sul petto, e col corpo piegasi alcun poco innanzi verso la Vergine. Attorno ai capelli ha un grosso vezzo di corallo congiunto a metà da un fiore metallico. I capelli scendenti a riccioli sulle spalle, sono dipinti in modo che quasi si potrebbero numerare. In-

torno alla spalla destra e si solleva svolazzando. Il Profeta dall'altro lato è interamente scomparso insieme coll'intonaco. I fondi azzurri sono qui pure tutti più o meno mancanti o alterati in nero, come le aureole ed i rotoli mancanti delle parole della profezia.

[1] Vedasi cosa si disse innanzi a pag. 45 e a pag. 51. Quando facemmo la prima volta questo studio non eravamo a cognizione di quanto riporta l'Albertini nel suo *Memoriale.* Egli racconta che « la bellissima chiesa » di Santo Miniato in Monte, quanto sia ben posta et ornata, saria cosa » incredibile a dire, per li variati marmori et musaici, et incrustationi » et fenestre alabastrine, con multe colunne marmoree; et la riccha » marmorea cappella de' Medici, riscontro alla quale è una cappella or» natissima, con sepulcro marmoreo del Car. Portugallese, con pietre » pretiose adornata, et sedia bellissima; tutte per mano di Ant. Rosselli. » La tavola è di Pietro Pull. Le altre figure d'Alexo Bal.; quelle di » mezzo rilievo di Luca de Rubea. » È chiaro da ciò che anche l'Albertini dà al Baldovinetti le pitture delle pareti.

dossa un camice con una veste della forma di quella d'un diacono, con ricche orlature tempestate di finte perle. Le ali spiegate rassomigliano a quelle del pavone e sono nei particolari finamente lavorate. Il fondo è formato da una parete a marmi di diverso colore, oltre la quale vedonsi cime d'alberi che spiccano sull'azzurro del cielo. Dietro la Vergine è distesa una tenda ricamata a fiori dorati. La scena è rappresentata in un prato fiorito, ma sotto i piedi della Vergine è disteso un tappeto lavorato a diversi colori. Anche questa pittura ha patito danni: il colore della tenda distesa dietro la Vergine è divenuto quasi nero, ed il fondo è in gran parte ridipinto. Le figure sono poco meno della grandezza naturale. Nel mezzo la cornice della tavola (nella parte di sotto) gira attorno all' arco del dossale del seggio marmoreo, ed è sormontata da un vaso elegante, dal quale si leva vigoroso un mazzo di gigli, coi quali, si volle simboleggiare la purità della Vergine Maria. Se la pittura è condotta con somma diligenza e accuratezza in ogni più minuto particolare, non è però meno vero che difetta di rilievo. Il colorito è giallognolo-terreo sbiadito: il disegno è preciso, ma le forme, specie le mani dell' Angelo, sono dure e angolose. Questa figura con la capigliatura a riccioli, col finto ornamento metallico nel mezzo della fronte, per il lavoro particolareggiato e sottile delle ali, come anche per gli oggetti di finto bronzo, lascia credere che appunto sia stata pazientemente eseguita da chi fu educato alle minuzie e finezze dell' arte dell' orafo. Il disegno, le pieghe, i tipi, i caratteri stessi delle figure, come anche la tecnica esecuzione, mostrano la maniera di Alesso Baldovinetti, anzichè quella dei Pollaioli. Ma appunto perchè questa tavola rivela un lavoro paziente e minuzioso, non rappresenta però l'arte ordinaria e più compiuta del

Baldovinetti; non sarebbe perciò fuor di luogo l'ipotesi che sia stata eseguita nella bottega del maestro da un suo disegno, o sotto la sua direzione, da uno scolare statovi ammesso dopo aver lavorato in una bottega d'orafo.

Tavola con Santi. Galleria degli Uffizi in Firenze.

Nella tavola che ora si trova nella Galleria degli Uffizi sono invece ben manifesti i caratteri dei Pollaioli; e questa è una delle migliori opere di quei maestri. Essendo essa il compimento delle decorazioni della cappella, deve essere stata dipinta l'ultima; il che è anche dimostrato dallo stile e dall'arte che rappresenta.

Come si è detto, la cappella fu terminata nel 1461 e fu consacrata nel 1466. È ragionevole credere che anche questo dipinto fosse terminato per il giorno di quella cerimonia. Son qui rappresentati Sant'Eustachio, San Vincenzo e Sant' Jacopo, veduti di fronte e di grandezza naturale: Sant'Iacopo è nel mezzo fra i due Santi. Stanno in piedi sopra un pavimento adorno di finti marmi a diversi colori, che si conosce dovevano armonizzare coi colori della bella decorazione marmorea di cui è adornata la cappella. Dietro ai Santi si vede una bassa balaustra, o parapetto, sostenuta da colonnette di marmo a variati colori. Questa balaustrata è chiusa da una larga inferriata di metallo, attraverso la quale si scorge una pianura, con strade serpeggianti fra mezzo e delle montagne in lontananza. Il tutto è eseguito con quella precisione di forme ed esattezza di particolari che ricorda i dipinti di Piero della Francesca, ed anche alquanto quelli d'Antonello da Messina.

L'apostolo Iacopo è dipinto in atto di guardare innanzi a sè; ha la mano sinistra piegata al petto e coll'altra tiene il bordone. Calza sandali e indossa una veste azzurra ricamata a fiori gialli: una lunga ciarpa violaceo-scura girandogli intorno la vigorosa persona, la co-

pre in parte. Ha i capelli e la barba di colore scuro, mentre la pupilla dell'occhio è di color castagno. Il colorito caldo e gagliardo, come i lineamenti, lasciano credere che fosse uno spagnuolo il modello di cui si servì il pittore, coll'intendimento forse di dare appunto alla figura il carattere e le forme d'un nativo di Spagna come era il Santo. Presso ai piedi è posto un alto cappello di feltro a larghe falde, con attorno, a guisa di fettuccia, una collana di fiori uniti insieme da anelli, e nel mezzo congiunti da un ricco fermaglio di bronzo come i fiori. San Vincenzo è rappresentato senza barba, ma colla tonsura, ed è coperto della veste di diacono, di color rosso vivace con ricche orlature ricamate cosparse di perle. Sotto la veste vedesi parte del bianco camice. Con la mano destra sostiene la palma, l'altra è abbassata. Egli sta in atteggiamento pensoso e guarda innanzi a sè. Dall' altro fianco di Sant' Iacopo, si vede Sant'Eustachio, il quale è rappresentato gagliardamente fermo sul pavimento, con aria dignitosa e con l'aspetto di giovane gentiluomo; ha nella mano sinistra del braccio piegato, la palma, mentre tiene la destra alla cintura della corta veste di color verde carico. Le maniche di color giallo sono lavorate a ricami più chiari; del corto mantello che gli pende dalle spalle, non si vede che la fodera di pelle bianca: veste calzoni rossi aderenti alle gambe. Qui pure tanto la cintura della veste, quanto il colore, nonchè gli altri accessorî, sono lavorati in maniera da dover riconoscere che chi li eseguì fu persona educata all'arte dell'orafo. Il disegno è franco e deciso; buone sono le proporzioni delle figure. Il panneggiamento è a linee parallele, terminanti ad angoli; i colori delle vesti sono vigorosi. Le estremità però, segnatamente i piedi di San Giacomo, sono grosse e nodose. Il colorito delle carni non presenta quel tono brunastro

MARTIRIO DI SAN SEBASTIANO
Pittura di Antonio Pollajolo nella Galleria Nazionale di Londra

come in altre opere dei Pollaioli, fatta forse eccezione per San Giacomo. [1]

In questa tavola come nell' altra con la figura allegorica della Prudenza, predomina l'elemento pittorico. Fu detto che il Vasari racconta essere stato eseguito questo dipinto dai fratelli Pollaioli, i quali ne furono molto lodati. L'Albertini invece attribuisce la tavola a Pietro Pollaiolo. Noi siamo disposti a credere che la detta tavola sia stata eseguita da Pietro nella bottega del fratello Antonio, il quale può benissimo avere non soltanto fatto al fratello il disegno, ma ancora diretto il lavoro mentre si eseguiva, e fors'anco in qualche momento aiutato e messovi le mani. La pittura ha molta sostanza di colore, specie nelle vesti, le quali mostrano una superficie rilevata e quasi vischiosa: vi si scorge poi una certa difficoltà nella fusione del colore. [2]

Martirio di S. Sebastiano. Galleria Nazionale, Londra.

Il Vasari ricorda come la più bella opera di Antonio quella tavola finita nel 1475 e che era nella cappella dei Pucci, dedicata a San Sebastiano nella chiesa della Santissima Annunziata, rappresentante il martirio di quel Santo. [3]

Questa tavola trovasi presentemente nella Galleria nazionale di Londra. La scena è figurata nella aperta campagna. Sul davanti e nel mezzo, legato stretto ad un fusto d' albero, vedesi il Santo denudato e colpito da due freccie. Più in basso all' intorno stanno sei arcieri, quattro in atto di scoccare contro il Santo le freccie dei

[1] Ciò può anco attribuirsi in parte alla pulitura e restauro eseguito negli anni passati, colla punta del pennello, a guisa di miniatura.

[2] Questa tavola trovasi nella Galleria degli Uffizi, indicata col n. 1301.

[3] Il Vasari, vol. V pag. 96, racconta che Antonio Pucci gli donò per questo lavoro trecento scudi, affermando che gli pagava appena i colori: la tavola, lo abbiamo detto, fu finita nell' anno 1475. Vedasi anco Richa, *Chiese fiorentine*, vol. VIII, pag. 54.

loro archi; due altri sul davanti e nel mezzo del quadro. Uno di questi è dipinto di fronte, l'altro di schiena in atto di allestire l'arco per scagliare le freccie. Lì presso, sul terreno, vedonsi fasci di quelle freccie.

Il Santo, i cui piedi poggiano su due tronchi dell'albero, al quale pur è legato per le gambe e colle braccia dietro la schiena, tiene la testa levata guardando il cielo, quasi ad impetrare forza a fare olocausto di sè. Questa figura del Santo è la riproduzione fatta con molta intelligenza delle forme e molto studio del vero, d'un bel modello nudo con ricca, folta e ricciolula capigliatura. Che questo sia uno studio del vero si rivela specialmente dalla forza, che pure movendo per lo spasimo le dita delle mani e dei piedi, il Santo fa su se stesso per sopportare rassegnato il doloroso martirio. Racconta il Vasari che in questa figura volle il pittore fare il ritratto di Gino di Lodovico Capponi,[1]

I quattro arcieri che prendono di mira il Santo, si fanno notare per lo sviluppo dei muscoli e la forza che mettono nell'azione, non disgiunta però da un certo realismo piuttosto volgare, tanto rispetto alle forme, quanto ai tipi e all'espressione. Ma oltre quella del Santo, le figure che più fermano e attraggono l'attenzione per un certo loro fare grandioso e per la verità dei movimenti, sono quelle dei due arcieri di mezzo, che vedonsi incurvati per allestire le balestre. Uno di essi, coperto ai fianchi soltanto da una sciarpa a colori, è ritratto quasi di fronte, mentre l'altro lo è per il dorso.

Queste figure sembrano quasi le ispiratrici e si

[1] Vasari, vol. V, pag. 96. Il catalogo della Galleria Nazionale di Londra osserva, che Gino Capponi era morto prima che nascesse il Pollaiolo, e soggiunge che se questo è il ritratto di quel signore, avrebbe dovuto il Pollaiolo copiarlo da un qualche precedente ritratto. Quello che è certo si è che a noi sembra, come si osservò, essere uno studio fatto direttamente sul modello.

direbbero le precorritrici delle grandiose figure che più tardi si ebbero per opera del Signorelli, precursore di Michelangelo. In questa tavola abbiamo pure la riprova dell'osservazione esatta del Vasari, che Antonio Pollaiolo « intese gli ignudi più modernamente che fatto non » avevano gli altri innanzi a lui. »[1]

In questa tavola il colorito è di tinte bruna olivastra nelle carni, cupe e forti nel tono, e cangianti nelle vesti, le cui forme hanno linee rette ed angolose. Il terreno è di tono brunastro coperto qua e là di erbe e di sassi. I guerrieri a piedi ed a cavallo che in svariati atteggiamenti si vedono più lontani, ci ricordano le figure guerresche del Donatello. Da un lato si alzano dei massi rocciosi, sino quasi all'alto del quadro, con alcune erbe fra mezzo, ed una fronda d'albero fiorita sulla cima. Dall'altro lato vedesi parte d'un arco trionfale, che ricorda quelli di Roma.

Nel mezzo è la valle con un fiume che serpeggiando la traversa, fiancheggiato da alberi. Più qua e più là sono gruppi di guerrieri a cavallo e in movimento. Più lontano vedesi una città, e finalmente per ultimo alcune montagne si staccano sull'azzurro del cielo. Anco in questo dipinto si riscontra molto studio nel riprodurre il paesaggio e le forme così degli uomini come dei cavalli. Ogni cosa è collocata in così giusta misura e distanza, da condurre l'occhio del riguardante sino all'estremo limite della campagna. Anco questa tavola non fu esente da restauri, e noi sappiamo quanto poco ci voglia per recar danno anco all'opera di un valente maestro.[2] Questo dipinto nel quale predomina l'elemento

[1] Vasari, vol. V, pag. 98.

[2] Questa tavola fu levata dalla Cappella del marchese Pucci e portata in casa sua, per essere restaurata, essendo molto deperita. Vedi in proposito il Vasari, vol. V, pag. 96, in nota. Fu venduta nell'anno 1857

pittorico con azioni forti e vigorose, è detto dal Vasari essere di Antonio, mentre dall'Albertini è attribuito a Piero.[1] Può essere, a parer nostro, che abbiano ragione tanto l'Albertini quanto il Vasari, in quanto che Antonio può bene avere dato al fratello i disegni delle figure, diretto il lavoro e fors' anco aiutatolo qua e là nel condurlo a compimento.

Il Vasari dice ancora, che i fratelli Pollaioli dipinsero ad olio in San Michele in Orto sopra un pilastro su tela, l'Angelo Raffaello con Tobia.[2] Vedendo che il dipinto è su tela, non dovrebbe confondersi con un altro dello stesso soggetto dipinto invece sopra tavola, ammenochè non si voglia credere che il Vasari abbia ricordata per errore la pittura su tela invece che su tavola; nel qual caso il dipinto da lui accennato, potrebbe esser quello che con lo stesso soggetto si trova ora al N.º 97 nella Galleria di Torino, mentre prima era in casa dei signori Tolomei, di via de'Ginori, venuti a Firenze da Maiano.[3]

L'Arcangelo Raffaello con Tobia. Galleria di Torino.

In questa tavola, è dipinto l'Arcangelo in atto di camminare, preceduto dal cane, tenendo nella mano destra sollevata una piccola scatola; ha lo sguardo volto ad osservare il giovane Tobia, che lo segue. Questi è appoggiato colla mano destra al braccio sinistro dell'Arcangelo, che colla mano abbassata raccoglie una parte del suo mantello. Tobiolo coll' altra mano abbassata

alla Galleria Nazionale di Londra, dove vedevasi esposta col n. 292. Le figure sono di grandezza naturale.

[1] Vasari, vol. V, pag. 96. L'Albertini nel suo *Memoriale* dice: « Nello oratorio contiguo di Santo Sebastiano di Pucci, è una tavola bellissima di Pietro Pullaro. »

[2] Vasari, vol. V, pag. 95. La nota fa conoscere che fu trasportato nella sala dove si radunavano i Capitani d'Orsanmichele, e poi si dice smarrito avendo avuto quel luogo altro destino dopo la soppressione di quel magistrato.

[3] Vedasi la nota 4 nel Vasari, vol. V, pag. 95.

tiene un pannolino, nel quale porta il pesce ancor vivo.[1] Non hanno nè tipo nè forme piacenti, ed i loro movimenti mostrano qualche cosa di ricercato o licenzioso. L'Arcangelo ha una copiosa e incolta capigliatura formata da lunghe e ricciute treccie e due grandi ali spiegate, con penne bianche e brune.[2] Anche il giovane Tobia ha folta capigliatura; ma le sue forme sono povere e magre, come è anche difettoso il movimento, specie delle gambe; i quali difetti danno alla figura una apparenza quasi zingaresca.[3] Le pieghe delle vesti sono a linee rette di forma rigida e angolosa. Il disegno non è troppo corretto, le congiunture e le estremità sono nodose e le dita appariscono soverchiamente mosse. La tinta delle carni è giallastro-rossiccia, più accesa nelle guancie, ma ancora più viva sulle labbra: le ombre sono d'un brunastro scuro. I colori staccano fortemente l'uno presso all'altro, e gli accessorî come gli ornati

[1] Nella stessa mano ha un rotolo, all'un capo del quale leggonsi le lettere: *RICO*, e all'altro: *SA*.

[2] È vestito d'una tunica di color verdastro ma lumeggiata in giallo: dalle aperture della manica si vede la sottoposta camicia. Il mantello è di color rosso cupo forte, col rovescio di verde intenso. Tanto la veste quanto il manto sono forniti di ricche orlature ricamate in giallo. Ha i calzari di colore giallo canarino che lasciano però scoperte le dita.

[3] In capo porta un alto beretto di feltro con attorno alla falda, a guisa di nastro, un lavoro di oreficeria formato da piccole rose riunite nel mezzo con pietre. Il rovescio del berretto è rosso e la forma rassomiglia a quella stessa del berretto di Sant' Iacopo nel quadro degli Uffizi.

La breve tunica, cinta alla vita, è di color verde-cupo; le maniche gialle sono finamente ricamate, e di sotto vedesi la bianca camicia. Sopra la tunica porta un corto mantello che gli cade dietro la spalla. È di color rosso lacca, ma trasparente, così da lasciar vedere la sottoposta preparazione sulla imprimitura della tavola. La fodera è di color rosso cupo ripassata a fini tratti, a guisa di graticola. Dal berretto scende una sciarpa che gli gira attorno al petto ed alla spalla sinistra. Le calze rosse sono aderenti alle secche e magre gambe ed i calzari di color paonazzetto freddo. Delle due gambe, quella sinistra, come si osservò, è la più difettosa, in quanto fa un movimento forzato che non è in giusto accordo col movimento dell'altra.

dimostrano essere anche questo un dipinto uscito dalla bottega d'un orefice, ed eseguito col metodo allora ancora imperfetto e difettoso del colorire ad olio. Ma quello che in esso attira più l'attenzione è il paesaggio, il quale è così quasi la parte principale del quadro. Sembra a noi che questo paesaggio offra meglio l'opportunità di illustrare le tecnica del colorire usato dai Pollaioli.

Sul davanti, il terreno è coperto di sassolini e di erbe. Nel fondo, a sinistra ed in prossimità alle colline scorgesi una città, appena indicata con poche pennellate, e vedonsi alcuni alberi sulla riva d'un fiume che scorre serpeggiando. Più innanzi avvi un castello e lì d'appresso, in vicinanza del fiume, una figura d'uomo. Dentro il fiume si vede una barca con due uomini, uno dei quali la governa col remo. Più avanti ancora l'acqua scende in un piano più basso di contro allo spettatore. La strada continua tortuosa a svolgersi sul fianco per quanto è larga la tavola, e in essa vedonsi due figure, l'una seduta e l'altra in piedi. Dall'altro lato, dietro le figure dell'Arcangelo con Tobia, stendesi la pianura, coperta d'erbe e d'alberi, e tramezzo colli, i quali staccano sull'azzurro del cielo rotto qua e là da qualche nube. Tutto questo è lavorato sulla imprimitura della tavola con tinte liquide o brunastro scure, ma trasparenti; sulla qual preparazione sono poi state dipinte con tinta azzurra le colline, le quali vennero leggermente ripassate con pennellate di tinta più scura nelle ombre e più chiara nelle luci. La superficie della pittura si mostra dura, vitrea e lustra. Molte parti del quadro, specialmente gli alberi e l'acqua, sono lavorate con più sostanza di colore, divenuto però nella tinta arido e secco. Questo esame particolareggiato ci fa ognor più avvertiti della difficoltà grande di maneg-

giare i colori; ma ancora ci rivela una tecnica più avanzata, e l'uso del bitume, cosa che abbiamo già notata nel quadro di Pesello del 1456 rappresentante la Santissima Trinità,[1] e nell'altro con lo stesso soggetto dipinto dal Baldovinetti nel 1470,[2] e più ancora nel paesaggio dell'altro quadro rappresentante il martirio di San Sebastiano degli stessi fratelli Pollaioli. Nei quali quadri dei Pollaioli, e segnatamente nel paesaggio di questo che trovasi a Torino, noi riscontriamo una tecnica ed una maniera che rassomigliano alquanto a quella che vedremo nella tavola del Verrocchio posseduta dalla Galleria dell'Accademia delle Belle Arti in Firenze. A noi sembra ancora che siffatto modo di pensare e dipingere i fondi, ci dia argomento per credere che quelli dei quadri esaminati, possono considerarsi come i preparatori e precursori di quella maniera che vediamo poi adoperata da Leonardo, scolare del Verrocchio, come possiamo scorgere nel suo abbozzo con l'Adorazione dei Magi, che ora trovasi nella Galleria degli Uffizi.

Racconta il Vasari che alla porta della catena nel Palazzo della Signoria di Firenze, dipinse Antonio un San Giovanni Battista.[3] Senza negare l'affermazione del Biografo aretino, è però utile avvertire che di siffatto lavoro nessun documento è venuto ad attestarne l'esistenza. Abbiamo invece la prova che Piero, nel 1482, ebbe a dipingere nella sala della Signoria la « faccia del pozzo », mentre la rimanente parte della stessa sala fu data a dipingere a Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Pietro Perugino e Blaxio di Antonio Tucci.[4]

Un altro documento ci fa conoscere che il primo

[1] Vedi Vita dei Peselli, a pag. 21.
[2] Vedi Vita del Baldovinetti, a pag. 51.
[3] Vasari, vol. V, pag. 97.
[4] Vedi Gaye, op. cit., vol. I, pag. 578.

gennaio del 1478 fu allogata a Leonardo da Vinci la tavola della Cappella di San Bernardo nel Palazzo pubblico, la quale otto giorni innanzi era stata allogata a Pietro del Pollaiolo, e poi levata a lui senza che se ne sappia la cagione. [1]

L'Incoronazione d. Vergine, nel Coro della Collegiata in San Gimignano.

Nel 1483 Pietro eseguì per la chiesa di Sant'Agostino, a S. Gimignano in provincia di Siena, la tavola che trovasi appesa insieme con altri dipinti nel coro di quella Collegiata. Rappresenta l'Incoronazione della Madonna. In alto siede Cristo sulle nubi, ritratto di profilo, il quale rivolto alla Vergine è in atto di metterle la corona in capo. Esso veste la tunica rossa e il manto azzurro. I capelli discriminati nel mezzo, gli scendono a ricci sulle spalle ed ha il mento coperto da corta barba. La Vergine gli sta di contro seduta colle mani giunte e il capo alquanto chino in atto di pregare, ma fissando con lo sguardo gli occhi del Figliuolo. I capelli della Madonna accomodati attorno al capo, sono coperti da un velo che le scende ai lati sino alle spalle, e passa sotto la veste gialla tutta ricamata con fiorami. Il manto, come di consueto, è di colore azzurro. Due Serafini, uno per parte, sono figurati in atto di sostenere le nubi sulle quali stanno seduti Cristo e la Vergine. Più in basso sotto ai piedi è un calice con un Serafino per parte. All'intorno, framezzo alle nubi, si mostra una gloria di Angeli in atteggiamenti svariati e con istrumenti, in atto di suonare e cantare.

Tanto la figura della Vergine, quanto quella del Cristo sono lunghe, magre ed ossute, con soverchio rilievo anatomico che dà ad esse forme difettose, con grossolane congiunture ed estremità, le cui dita sono

[1] Vedi Vita di Leonardo da Vinci, nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 27 in nota. Di questa tavola avremo occasione di riparlare nella Vita di Filippino Lippi.

alla lor volta grosse e nodose. Le vesti hanno troppe pieghe, le quali, rigonfie nel mezzo, prendono poi una forma quasi angolosa e rigidamente acuta. È questo un difetto caratteristico che più o meno evidente si riscontra in tutti i panneggiamenti delle altre figure, di modo che le vesti, piuttosto che sembrare composte di roba tessuta, appariscono formate di carta pesta. I movimenti degli Angeli sono alquanto fuor d'equilibrio e le forme loro piuttosto secche e stecchite, mentre hanno le teste di forma quasi rotonda e sopracariche di folti e ricciuti capelli che scendono ai lati e lungo le loro spalle, da parere quasi altrettante parrucche. Si può quasi dire che l'arte dell'orafo a furia di curare i particolari e confondere il metodo suo con quello della pittura, finiva un po' in caricatura, conferendo alle opere pittoriche quelle stesse rigidità che per l'indole della materia adoperata, dovevano di necessità avere i lavori in metallo dei Pollaioli. Più in basso inginocchiati sulle nubi e visti per tre quarti, abbiamo a destra San Girolamo ed a sinistra Sant'Agostino. Incurvato il primo alcun poco della persona, tiene alta la testa, ed ha lo sguardo rivolto al cielo. È coperto in parte da povera e corta tunica, di colore rossiccio-giallastro, legata a metà della vita. Piegando alquanto il braccio, tira colla mano sinistra la veste, scoprendosi il petto, mentre coll' altra mano abbassata stringe il sasso e sta per battersi il petto. Poche, corte e ricciolute ciocche di capelli bianchi gli ornano la testa ed ha sul mento corta, bianca e ricciuta barba. La espressione sua è piuttosto volgare: ha qualche cosa che ricorda quel naturalismo poco piacevole che spesso si riscontra nelle figure di Andrea del Castagno. La qual cosa può anche essere derivata dal modello di cui Piero si servì per questo Santo. Egli piega le gambe in modo così poco naturale, da rendere impossi-

bile che a quella maniera una persona inginocchiata si possa reggere diritta. Nel mezzo, sta San Gimignano vescovo, che si presenta quasi di faccia. È vestito col bianco camice con sopra la stola ricamata, ed è coperto dal manto verde lumeggiato in giallo con ricca orlatura a ricami: tiene la testa e gli occhi rivolti al cielo, e con la mano sinistra abbassata stringe il pastorale. Presso a lui vedesi la ricca mitra vescovile ricamata con fine lavoro di oreficeria e tempestata di finte pietre preziose. L'altra mano è piegata sul petto. Dietro a San Girolamo si trova San Niccola da Tolentino in tunica nera, il quale ha la mano destra al petto, mentre coll'altra abbassata tiene per il gambo un giglio fiorito. È questa, sia per espressione, sia per ogni altro rispetto dell'arte, la migliore fra tutte le figure di questa tavola.

Dall'altro lato del quadro, quasi a riscontro di San Girolamo, abbiamo già detto esservi Sant'Agostino. Ha gli occhi rivolti al cielo: è pontificalmente vestito colla tunica nera e con lo scapolare sulle spalle. Indossa il manto rosso con orlature ricamate ed ornate di finte perle. Regge con la destra l'asta del pastorale, mentre piega l'altra mano sul petto. Come ha poca barba sul mento, così pochi capelli gli si vedono sul capo. In prossimità, vi è la ricca mitra parimente lavorata, ma con disegno diverso dall'altra, ricca però anch'essa di finte pietre preziose.

Alquanto più indietro e quasi a riscontro di San Gimignano, vedesi, non senza buona espressione, a mani giunte e in atto di pregare, San Nicolò, che ha rivolto il capo e lo sguardo al cielo. Questi pure ha pochi capelli che gli coprono solo i lati delle tempie ed il mezzo della testa. Anche questa può considerarsi una delle migliori figure del quadro. Indossa il camice e la stola, e sopra d'essi ha il ricco manto ricamato e tem-

pestato di finte perle: sono profusamente ricamate la stola e le orlature del manto.

Viene per ultimo dall'altro lato di Sant'Agostino, quasi a riscontro di San Nicolò da Tolentino, la figura di Santa Fina, presentata per tre quarti. Ha il capo e gli occhi rivolti al cielo e le mani congiunte in atto di preghiera. Il carattere di questa figura apparisce quasi altrettanto poco piacevole quanto quella della Vergine, sebbene le sia per ogni rispetto preferibile. Dai capelli scende un velo sulla rossa veste coperta dal mantello di colore violaceo. Dietro ai Santi stendesi il cielo, rotto in alcune parti da striscie di nuvole di colore giallastro su fondo bianco. Il colorito del dipinto, che è ad olio, è tristo, acceso ed opaco nelle tinte. La tecnica esecuzione è sempre difettosa e lascia scorgere la molta difficoltà avuta nella manipolazione dei colori. È un dipinto eseguito con molta sostanza di tinta. La superficie delle carni sembra di smalto, tanto è vitrea, ed ha le ombre rilevate. Sono forti i colori delle vesti, nelle quali vedesi un gran lavoro a ricami che si ripete anche negli altri accessorii, ma specialmente nelle mitre vescovili, che già abbiamo descritte piene d'ornati e con pietre preziose. In basso, nel mezzo del quadro, sta scritto: PIERO · DEL · POLLAIVOLO · FLORĒTINO 1483.[1]

[1] Le figure sono forse un poco più grandi del naturale. Il colorito è divenuto alquanto arido, e sono cresciute le tinte, specialmente nelle ombre. Ciò può essere in parte derivato dal calore delle candele accese quando il quadro trovavasi sull'altare, e ora dai raggi solari che vi battono sopra. Così, qua e là, ma specialmente nelle vesti della Vergine, sono caduti dei pezzettini di colore: là dove manca il colore vedesi la bianca imprimitura della tavola, la qual cosa disturba l'effetto generale del dipinto. A questi inconvenienti si sta provvedendo.

Osservando bene questa tavola, sembra a noi che la Gloria non dovesse terminare nel modo come si vede ora. E questo dubbio è confermato dal vedere in alto, sulla cima soltanto, alcune punte di ali di Serafini; la qual cosa ci lascia anche supporre che una parte del quadro sia stata tagliata, mentre invece vediamo essere stata aggiunta,

Questa tavola non ricordata dal Vasari, sarebbe stata, secondo il Pecori, commessa al pittore da Domenico Strambi per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano.[1]

Ritratto del Duca Galeazzo nella Galleria degli Uffizi in Firenze.

Colle stesse qualità e difetti, ma in peggiore stato di conservazione, vedesi nella Galleria degli Uffizi un ritratto indicato come lavoro di Antonio Pollaiolo. Crediamo che sia lo stesso ritratto che nell'inventario fatto nel 1510 delle masserizie di casa Medici, è così ricordato: « Uno quadro dipintovi la testa del Duca Galeazzo di « mano di Piero del Pollajuolo stim. 10 fior. » Difatti i lineamenti della figura rassomigliano a quelli degli altri ritratti dello stesso personaggio, ma la pittura farebbe credere che non fosse eseguito di naturale, ma copiato da qualche altro ritratto o ricavato da qualche medaglia colla effigie di quel Signore. È un busto di grandezza poco maggiore del vero, veduto per tre quarti, rivolto alquanto alla sua sinistra e a capo scoperto. Indossa una veste signorile di colore azzurro ricamata a fiori di giglio, con la manica della sottoveste rossa. Nella mano destra sollevata stringe un guanto, e coll'indice accenna innanzi a sè. La pittura, lavorata con molta sostanza di colore, deve essere stata pulita con qualche corrosivo, poichè ha perduto molto della sua originalità. La tinta che più ha patito danno è quella delle carni divenuta giallastra ed opaca. Il dipinto però apparisce eseguito con molta franchezza di mano.[2]

per quanto è larga la tavola, una striscia di legno nella parte inferiore, che fu poi dipinta, coprendo, con la nuova tinta, anco il vicino colore delle parti originali. Non si può forse dirlo con certezza, ma tutto induce a credere che un'altra piccola parte della tavola dall'alto al basso, a destra di chi osserva, sia stata levata.

[1] Vedi Pecori, op. cit., *Storia* etc., pag. 522, il quale però non riporta alcun documento in prova di quanto afferma.

[2] Nella Galleria degli Uffizi questo dipinto, rappresentante un busto d'uomo di grandezza poco maggiore del naturale, su tavola, era in-

L'Annunziazione, nel Museo di Berlino.

Anche nel Museo di Berlino veniva indicata come lavoro di Antonio Pollaiolo una pittura su tavola, rappresentante l'Annunziazione dell'Angelo a Maria, con figure di grandezza naturale. Nell'interno d'una sala signorile sta seduta da un lato e sopra un ricco seggio, decorato di perle e pietre preziose, la Vergine. Ha le mani congiunte sul seno ed è alquanto inclinata verso l'Angelo. Su d'uno dei ginocchi tiene aperto un piccolo libro nel quale stava leggendo. Innanzi a lei, in ginocchio, sta l'Angelo con le due grandi ali spiegate, che, nella mano destra appoggiata al ginocchio, stringe lo stelo d'un giglio fiorito, e coll'altra sollevata benedice la Madonna. Le parole della salutazione angelica leggonsi ricamate sulle maniche della tunica dell'Angelo, ricca di lavoro di ornamentazione, con framezzo finte perle e pietre preziose. La sua copiosa e folta capigliatura cade a ricci sulle spalle ed è raccolta attorno al capo da un nastro anch'esso lavorato con finte perle e gioielli. La sala è divisa in due da una parete; il pavimento è a riquadri colorati con marmi, mentre le pareti sono a riquadri oblunghi, i cui marmi colorati sono tramezzati da pilastri, con ornati e ricchi capitelli; ed il soffitto è a cassettoni, di bello stile del Rinascimento, come allora era usanza in Firenze. Dietro la Vergine è collocato il letto con la tenda. Nel mezzo della camera, fuori della porta, stanno tre Angeli inginocchiati che suonano l'uno l'organetto, l'altro la viola e l'ultimo il liuto. Dietro a questi, attraverso alla finestra, si scorge la campagna con dei fabbricati ed un fiume. Dalla parte dell'Angelo della Salutazione vedesi dalla finestra, in lontananza, la città di Firenze e tutta la vallata dell'Arno.

Anche in questo lavoro si riscontra l'imperfezione

dicato col n. 30 come opera d'Antonio Pollaiolo. Presentemente è esposto come lavoro di Piero Pollaiolo.

del sistema prevalente di colorire ad olio con molta spessezza e molta abbondanza di tinta, da conferire all'opera un apparenza dura, quasi vitrea nelle carni, che sono di tinta giallastra e colle ombre scure. Anche il disegno apparisce, come le forme, viziato, segnatamente nelle congiunture e nelle dita delle estremità, che sono grandi e nodose, e la Madonna è pure magra, lunga e difettosa di giuste proporzioni. Le pieghe sono fatte in maniera convenzionale, rigonfie cioè nel mezzo e terminanti rigidamente ad angolo. L'esuberanza dell'ornamentazione, massime nell'Angelo, ci mostra la maniera men bella che la pittura aveva preso a causa del predominio dell'arte dell'orafo. Ma ciò che contribuisce a rendere anche meno piacevole l'impressione che si riceve osservando il dipinto, è il modo difettoso col quale è resa la prospettiva[1]

Non siamo lontani dal credere che Piero nel dipingere gli accessorî di questa tavola, il fondo architettonico e fors'anche le vesti lavorate a quel modo e tanto sopracariche di ornati, siasi servito dell'opera di qualche aiuto che teneva nella bottega per tal genere di lavori.

Dopo il quadro a San Gimignano dell'anno 1483, non abbiamo più notizie di Piero, ed è da credere che egli partisse insieme col fratello Antonio per Roma; e benchè di lui non sia indicata in questa città alcuna opera di pittura, si può credere che assistesse il fratello Antonio anco nei lavori di oreficeria, e quindi nella esecuzione dei monumenti sepolcrali di Papa Sisto IV ed Innocenzio VIII.

[1] Le figure sono di grandezza naturale. La tavola pervenne dalla raccolta Solly, e col n. 73 era indicata come lavoro d'Antonio Pollaiolo, ma noi l'avevamo invece notata nella nostra opera per pittura di Piero, giudicando sempre dal carattere di essa. Nel nuovo catalogo venne pure attribuita a Piero Pollaiolo.

Un fatto speciale oggi noto, starebbe a dimostrare che anche Piero ebbe commissione di opere di scultura. Infatti quando gli operai di San Iacopo di Pistoia non poterono, sulle prime, acconciarsi con Andrea Verrocchio circa la somma richiesta per eseguire il monumento sepolcrale destinato al cardinale Forteguerri, morto nel 1473, incaricarono Piero Pollaiolo, che a quel tempo si trovava in Pistoia, di preparare il modello. Egli accolse l'invito e si pose al lavoro, ignorando che nel frattempo i Commissari dell'Opera avevano allogata l'esecuzione del monumento al Verrocchio per il prezzo da lui domandato di ducati 350. Poco dopo anche Piero presentò il suo modello, il quale piacque più di quello del Verrocchio, massime a Piero fratello del Cardinale ed alla loro famiglia. Gli Operai pregarono allora i Commissari a volere dare una buona uscita al Verrocchio per scegliere di preferenza il modello presentato dal Pollaiolo. In tale condizione di cose essi mandarono a Lorenzo il Magnifico i due modelli, affinchè risolvesse secondo il desiderio degli Operai. La lettera a Lorenzo il Magnifico è dell'11 di marzo del 1477. Non conosciamo però la risoluzione, imperocchè il Gaye che pubblicò quella lettera, non riuscì a trovare la risposta. [1]

Ad ogni modo si vede che non ricorsero ad Antonio, ma a Piero, e possiamo anche credere che i Commissari pensassero fosse indifferente dare la commissione al secondo, che già si trovava in Pistoia, piutto-

[1] Vedi Gaye, op. cit., tom. I. pag. 256-259. Vasari, vol. V, pag. 149, racconta che il Verrocchio fece in Pistoia la sepoltura del cardinale Forteguerri, con le tre Virtù teologali e un Dio Padre sopra; la qual'opera fu poi finita da Lorenzetto, scultore fiorentino. E in una nota si osserva che la testimonianza del Vasari prova come il Pollaiolo non fece in tempo a presentare il suo modello, che già il monumento era stato allogato al Verrocchio, ed inoltre si avverte che le statue le quali spettano ad

sto che ad Antonio assente, in quanto sapevano che i due fratelli avevano bottega in comune e che al bisogno non mancava mai all'uno l'aiuto dell'altro, trattandosi di tener alto il credito e la riputazione loro. E prova ancora una volta di più che se Piero eseguiva, spesso coi disegni e colla direzione del fratello, le pitture che venivano loro commesse, si può anche credere che Piero assistesse all'occorrenza, sempre in modo subordinato, il fratello nei lavori di oreficeria, di scultura e di getto in bronzo.

I dipinti da noi veduti in diverse Gallerie, attribuiti ai fratelli Pollaioli sono i seguenti.

Martirio di S. Sebastiano, nel Museo di Berlino.

Nel Museo di Berlino esiste una tavola attribuita ad Antonio, la quale rappresenta il martirio di San Sebastiano. Il Santo è una bella figura nuda, di grandezza naturale. Anche in questa tavola sta nel mezzo del quadro e sul davanti: diritto della persona e legato al fusto d'un albero, poggia i piedi sopra due tronchi ed ha le braccia legate dietro le reni. Ha cinti i fianchi da un panno bianco finamente ricamato e gli circonda il capo l'aureola. Il suo corpo è trafitto da sei freccie, una delle quali confitta nel costato. Il movimento della persona non manca di eleganza, lo sguardo è pieno di dolce mestizia, e da tutta la figura traspira la calma senza che nessun movimento spasmodico, se si eccettua quello delle dita del piede sinistro, apparisca a turbarla. Sono eleganti i lineamenti ed il tipo di questa figura con copiosa capigliatura a ricci che gira attorno alla faccia,

Andrea sono soltanto quelle che rappresentano la Speranza e il Dio Padre con gli Angeli, di cui forse non fece che il modello. Il Lorenzetti, ossia Lorenzo Lotti, fece la Carità, i putti che le stanno attorno e la statua del Cardinale, che non terminò ed ora è posta in una delle sale della Sapienza. Il busto, l'urna cineraria e l'intero ornato sono di Gaetano Mazzoni: ma nell'insieme, per dire il vero, appare una cosa goffa anzi che nò.

e cade ai lati e dietro alle spalle. Le forme del nudo non hanno quel forte ed esuberante realismo e sviluppo muscolare che vedonsi nelle figure dei Pollaioli, ma sono svelte e di buona forma: anche l'espressione ed il tipo si mostrano più graziosi. Il colorito, a tempera, è luminoso; il paese è trattato in modo diverso da quello che si vede nei quadri dei Pollaioli, come diversa è anco la tecnica esecuzione. Queste differenze ci persuadono che questo bel lavoro sia opera giovanile di Sandro Botticelli, dalle cui opere trasparisce l'influenza che su di lui esercitarono il Verrocchio, i Pollaioli e Andrea del Castagno.

La scena del martirio si svolge in aperta campagna. A sinistra di chi guarda vedesi seduto, in atteggiamento pensieroso, un arciere; più lungi altri guerrieri a cavallo armati di lancie si avviano alla città, alcuni altri a piedi pigliano di mira con le freccie gli uccelli che vedonsi sopra un albero, dal quale altri uccelli volan via spauriti. Dall' altro lato il terreno è sassoso e tramezzato da erbe ed arboscelli. In lontananza vedesi il mare, dentro il quale stanno alcune barche e appariscono le fortificazioni d'un porto. Più lontano ancora vedonsi altri alberi e in lontananza montagne che staccano sull'azzurro del cielo. La pittura, fatta eccezione per qualche leggiero restauro, può ancora dirsi in buono stato di conservazione. [1]

S. Agostino e S.ta Monaca nella Galleria dell'Accadem. di Belle Arti in Firenze.

Nella Galleria dell' Accademia delle Belle Arti in Firenze, si trovano due tavole con Sant'Agostino e Santa Monaca che mostrano i caratteri dei Pollaioli. Sono figure intere dipinte dentro una finta nicchia. In queste figure si osserva molto realismo nelle forme e molto stu-

[1] Pervenne dalla raccolta Solly, ed era indicata col n. 1128 come opera di Antonio Pollaiolo, ma presentemente nel nuovo catalogo è attribuita al Botticelli.

dio del vero, specialmente nella Santa Monaca, la cui faccia magra e le forme asciutte, dimostrano che tali dovevano essere state quelle del modello di cui si servì il pittore. Con espressione di dolore, tiene incrociate fra loro le mani abbassate. Il partito delle vesti è largo, ma è trattato in modo che ricorda le forme scultorie.

La stessa maniera si riscontra nella figura di Sant'Agostino, il quale, vestito pontificalmente, guarda innanzi a sè. Il colorito è alquanto crudo e vitreo nella tinta e lascia un' impressione non gradevole. La coloritura delle vesti è piuttosto forte e cupa, le ombre sono lavorate con sostanza di colore in modo da dare alla superficie un'apparenza ruvida.[1]

S.ta Monaca e monache, all'altare di Casa Capponi in Santo Spirito a Firenze.

Un'altra pittura sopra tavola con figure minori del naturale, l'abbiamo veduta sull'altare di casa Capponi nella chiesa di Santo Spirito in Firenze. Rappresenta Santa Monaca che, seduta nel mezzo, dà la regola dell'Ordine da essa fondato a dodici monache che la circondano. Sul davanti sono anche due Angeli inginocchiati: più in basso nel gradino della tavola sono alcune storie molto oscurate e sporche. Questo lavoro fu erroneamente attribuito a Fra Filippo Lippi, e si vuole che nelle monache siansi volute rappresentare le donne della famiglia Capponi. Per certo non è opera questa del Frate, come lo dimostrano i caratteri del dipinto, che ricordano invece le due figure delle quali si è parlato or ora e che abbiamo visto essere attribuite ai Pollaioli. Noi dubitiamo invece, come diremo a suo luogo, che questo lavoro sia di qualche altro pittore fiorentino di quel tempo.

Ritratto nella Galleria Torrigiani in Firenze.

Nella Galleria Torrigiani in Firenze, trovasi un busto di proporzioni poco minori del naturale, rappresen-

[1] Le figure sono di grandezza quasi naturale e dipinte in tavola. Nella Galleria i dipinti portano i numeri 54 e 59, e sono attribuiti al Pollaiolo.

tante di fronte un vecchio senza barba, di forme asciutte, con lo sguardo animato e pieno di vita. Nella mano destra sollevata raccoglie una parte della sua veste rossa. Il disegno è franco e preciso; tutto è dipinto con molta verità e naturalezza. Il colorito è qui pure alquanto giallastro nella luce, e le ombre, preparate verdastre, sono poi ripassate con colore più scuro. Pare a noi di riscontrare in questo ritratto i caratteri dei Pollaioli assai più che quelli di altri pittori fiorentini di quel tempo.

Ritratto nel Palazzo Strozzi in Firenze.

Nel Palazzo Strozzi in Firenze vedevasi un busto rappresentante un Signore, che guarda alla sua sinistra e girato per tre quarti. Ha copiosa capigliatura che spartita nel mezzo, scende folta ai lati. Questo ritratto che si voleva rappresentasse persona di casa Strozzi, non è lavoro dei Pollaioli, ma pare a noi sia opera di Sandro Botticelli. [1]

Ritratto nella Galleria degli Uffizi in Firenze.

Nella Galleria degli Uffizi a Firenze si vede, al n° 4, Sala 30 bis, coi caratteri del precedente, un altro dipinto in tavola di grandezza naturale. È un busto, rappresentato di profilo, che ritrae persona la quale apparisce d'alta statura e di nobili lineamenti, con lunghi capelli, senza barba e col capo coperto da una berretta. È vestito signorilmente: questo pure viene attribuito a Antonio Pollaiolo. E noi crediamo di trovare in questo ritratto i caratteri che si riscontrano nei dipinti di Sandro Botticelli. Si vede quella finitezza di lavoro e quella stessa tecnica esecuzione che riscontransi, per esempio, nella allegoria della Primavera del Botticelli, che noi ricorde-

[1] Il quadro è ora passato nella Galleria di Berlino, dove si vede indicato col n. 106 B come opera di Sandro Botticelli. È detto che la persona ritratta sarebbe Giuliano de' Medici. Confrontando questo dipinto con i ben noti ritratti di Giuliano dei Medici, questa opinione ci sembra fondata.

remo a suo luogo tra i quadri della Galleria degli antichi maestri nell'Accademia delle Belle Arti in Firenze.

Ritratto nella Galleria Corsini in Firenze.

Firenze. Nella Galleria Corsini avvi pure un ritratto che per essere stato attribuito a Masaccio, noi l'abbiamo ricordato fra le opere di questo maestro nel volume II a pag. 327, notando però che per i caratteri suoi ci sembrava piuttosto opera del Botticelli o meglio ancora dei fratelli Pollaioli, sebbene fosse difficile per le alterazioni patite, a cagione della pulitura e del restauro, di poter dire con argomento di maggiore esattezza quale ne fosse l'autore. [1]

Altro ritratto nella stessa Galleria.

In questa stessa Galleria trovasi un altro ritratto attribuito al Pollaiolo. Rappresenta quasi di prospetto un uomo, senza barba, con folti e ricciuti capelli castagni. È vestito di nero con un alto berretto scuro in capo, e appoggia la mano destra ad un parapetto. Stacca sopra un bel fondo di paese. I caratteri della pittura non sono quelli delle opere dei Pollaioli nè di pittore fiorentino.

Molti anni addietro credemmo che fosse invece un ritratto dipinto da Antonello da Messina, in quanto mostra la maniera dei pittori fiamminghi. Ma nel nuovo catalogo si suppone molto giustamente, a parer nostro, che possa essere dipinto dal Memelino. [2]

Martirio di S. Sebastiano, nella Galleria di Modena.

Nella Reale Galleria di Modena si vede una tavoletta col martirio di San Sebastiano. Questo dipinto che nel

[1] Nella Galleria porta il n. 536. È un busto di grandezza quasi naturale dipinto su tavola. Nel nuovo catalogo col n. 210, questo dipinto è attribuito ad Antonio Pollaiolo, e si osserva che per l'anello che tiene in mano e per i gioielli che vedonsi dipinti sul tappeto verde ricamato che copre la tavola, potrebbe supporsi che sia il ritratto di un orefice, e forse quello d'uno dei Pollaioli.

[2] Busto due terzi del vero in tavola. Nel nuovo catalogo trovasi indicato col n. 209, e non più sotto il nome di Antonio Pollaiolo, ma di Giovanni Memelino, ben noto pittore fiammingo del quale abbiamo descritta la Vita nella nostra *The Early Flemish Painters*, London, John Murry; 1872. Seconda edizione, capitolo XI.

catalogo era indicato come il bozzetto originale del quadro eseguito dai Pollaioli per la cappella Pucci a Firenze, è invece una povera copia di esso fatta da un mediocrissimo pittore.[1]

Ritratto nella Galleria di Monaco in Baviera.

Nella Galleria di Monaco di Baviera si trovava indicato come il ritratto di Masaccio e da lui dipinto, laonde fu soltanto da noi ricordato fra le opere di questo pittore nel nostro vol. II, p. 329, facendo però osservare che oltre a dimostrare una età maggiore di quella vissuta da Masaccio, non rassomiglia nè al ritratto che di lui viene indicato al Carmine in Firenze, nè ad alcuno degli altri che voglionsi suoi, e i quali non rassomigliano affatto tra loro. Per quanto questo ritratto della Galleria di Monaco sia stato alterato dalla pulitura e dal restauro, tuttavia a noi sembra, giudicando da quanto rimane, che possa escludersi sia opera del Masaccio, mentre mostra invece una maniera che si accosta a quella dei Pollaioli.

È un busto virile di grandezza naturale dipinto sopra tavola, vestito alla foggia fiorentina del secolo XV. Il berretto che porta in capo è rosso e la veste nera, foderata di pelle, con le maniche damascate in grigio e rosso: il fondo è verde scuro. Si presenta quasi di faccia in atto di guardare innanzi a sè. Da quando furano scritte per la prima volta queste pagine, la tavola è stata collocata tra le opere della Scuola fiorentina del secolo XV ed è indicata col N.° 997.[2]

Sposalizio di San Francesco con la Povertà nella medesima Galleria.

In questa stessa Galleria era indicato al N.° 565 un quadro attribuito ai Pollaioli. Rappresenta lo Sposalizio di San Francesco con la Povertà. È questa

[1] Il quadro era indicato col n. 57, e si diceva proveniente dal Cattajo.

[2] Questo quadro era dapprima in casa del marchese Torrigiani e fu comperato per conto dello Stato dal Re Massimiliano I come opera di Masaccio.

una assai misera cosa di qualche pittore fiorentino a noi ignoto, di quel tempo, e così, e non altrimenti, è stato oggi descritto nel nuovo catalogo al N.° 999. [1]

S. Sebastiano e S. Giorgio nella stessa Galleria.

Nella stessa Galleria avvi ancora la pittura con le figure intere dei Santi Sebastiano e Giorgio. Inscritta primamente nel catalogo al N.° 578 come opera dei Pollaioli, è ora indicata col N.° 1015. L'altro quadro rappresentante la Vergine col Bambino ed un busto d'uomo, che forse rappresenta l'ordinatore del quadro in atto di adorazione, trovavasi parimente dapprima inscritto col N.° 575, ed ora è indicato col N.° 1014. Noi non crediamo però che tali opere sieno di alcuno dei Pollaioli, ma appartengano piuttosto a qualche mediocre seguace della maniera del Botticelli o del Ghirlandaio. Attualmente questi dipinti non sono più registrati nel catalogo come lavori dei Pollaioli, ma come pittura di Sebastiano Mainardi scolare del Ghirlandaio. [2]

Natività di N.S. nella Galleria di Dresda.

Nella Galleria di Dresda avvi una pittura su tavola colla Natività di nostro Signore. La falsa ed alterata segnatura del quadro l'attribuisce ad « Antonius Florentinens (sic) f. M.CCCXXXIII. » Ma certamente non appartiene ai Pollaioli e neppure ad alcuno degli altri maestri a cui venne successivamente attribuito, [3] mentre a parer nostro è lavoro di qualche mediocrissimo pittore fiorentino del secolo XV.

Busto di frate nella Raccolta Stroganoff in Pietroburgo.

A Pietroburgo nella raccolta dei dipinti posseduta dal conte Paolo Stroganoff, è anche indicato come lavoro del Pollaiolo il busto di un frate, che certamente non è opera di nessuno dei fratelli Pollaioli, in quanto

[1] Il dipinto fu comperato a Roma nel 1808 dal Dillis come opera del Pollaiolo.

[2] Questi due quadri furono comprati a Roma nel 1808 dall' allora principe ereditario Luigi di Baviera.

[3] Vedasi in proposito quel che fu detto di questo dipinto a pag. 37, nella Vita dei Peselli.

presenta i caratteri d'un artista della Scuola fiorentina bensì, ma vissuto posteriormente a questi pittori.

Ritratto di donna nella Raccolta Reiset a Parigi.

Nella raccolta Reiset a Parigi abbiamo veduto dipinto su tavola il ritratto di una giovane donna signorilmente vestita, indicato per il ritratto della Simonetta Vespucci e attribuito ai Pollaioli. Ma di questa pittura avremo occasione di discorrere nella Vita di Sandro Botticelli.

Apollo che insegue Dafne, nella Galleria Nazionale di Londra.

Nella Galleria Nazionale di Londra avvi una tavoletta i cui caratteri ricordano interamente quelli delle due tavolette di Antonio Pollaiolo, che trovansi nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Rappresenta Apollo che insegue Dafne, la quale appena raggiunta e mentre sta per essere da Apollo abbracciata, fugge sdegnata e corre colle braccia sollevate e le mani aperte, mentre le dita le si trasformano in rami verdeggianti d'albero. È un gruppo pieno di vita e di movimento. La Dea ha i capelli discriminati che le cadono inanellati dalle parti e lungo le spalle. Indossa una veste verde scura allacciata alla vita, ma che lascia scoperta la gamba destra. [1]

La figura è piena di vita ed è bella pei suoi lineamenti. Veste una corta tunica, di color rosso lacca, con una lunga sciarpa gialla sulle spalle, la quale nel correre si solleva e si agita per l'aria. Le gambe sono coperte appena in parte dai calzari gialli. La scena avviene in una campagna di tinta giallastra, molto rassomigliante a quella delle due tavolette esistenti agli Uffizi. È ricca di erbe e di alberi fioriti, con un fiume che serpeggia qui pure framezzo alla valle. Da lungi vedonsi, da un lato, le montagne; dall'altro lato si eleva uno scuro masso e il tutto si distacca per tono sul colore azzurro

[1] È esposto nella Galleria col n. 928. La pittura è su tavola e può dirsi abbastanza ben conservata, quantunque non esente da parziali ritocchi. Questo grazioso dipinto trovavasi, nel 1845, nella collezione di Mr. W. Coningham; fu regalato alla Galleria da Wynn Ellis nel 1876.

del cielo. Il dipinto è eseguito con molta nitidezza di forme; il disegno si mostra molto preciso, come sono nettamente indicati ogni parte, ogni particolare e quasi ogni minuzia. Le pieghe delle vesti sono a linee rette, ed hanno al solito le forme angolose. È però naturale che si verifichi in questa tavoletta quello che abbiamo osservato anche in altre, cioè che per essere le figure di piccola dimensione, non sono messi così in evidenza quei difetti di forme e di proporzioni che già abbiamo altrove notati in altre pitture dei Pollaioli, nelle quali le figure sono rappresentate di grandezza naturale. Tanto questa tavoletta, quanto le due agli Uffizi, ci fanno risovvenire i dipinti dei fratelli Van Eych, i quali con un metodo più perfetto ed una tecnica ben diversa, si possono considerare maestri a tutti nell'arte del colorire ad olio, come si mostrarono maestri nel riprodurre con grande fedeltà e precisione tutto quanto copiavano dal vero.

Arcang. Raffaello e Tobiolo, nella stessa Galleria.

Nella stessa Galleria di Londra si trova la pittura rappresentante l'Arcangelo Raffaello e Tobiolo in un fondo di paese. L'Arcangelo tiene nella mano del braccio destro piegato la piccola scatola contenente il fiele del pesce, e mentre cammina, volge la testa e lo sguardo al giovane Tobiolo che lo segue appoggiandosi colla mano destra al braccio sinistro dell'Arcangelo, mentre nell'altra mano abbassata ha un rotolo al quale è attaccata una funicella col pesce. Egli si affretta a tener dietro all'Arcangelo e lo guarda fissamente. Dall'altro lato dell'Arcangelo trovasi il cane, il quale camminando volge il muso verso Tobiolo e l'Arcangelo. Sul davanti del quadro e framezzo alla verdura avvi qualche fiorellino silvestre; più indietro vedonsi delle roccie, e poco più in là è anche un castello con un ponte che attraversa il fiume, il quale dal fondo della vallata scorre

sino quasi sul davanti. Alcune montagne chiudono per ultimo la scena. Dall'altro lato dell'Acangelo si scorge di nuovo il fiume, ed in vicinanza alla riva una strada con colline rocciose, e, più qua e più là, un po' di verdura e qualche alberetto.[1] Dobbiamo convenire che se per certi rispetti questo dipinto ricorda l'arte dei Pollaioli, dobbiamo anche riconoscere che l'Arcangelo, vuoi pel tipo, per il disegno e le forme, o vuoi per lo stile delle pieghe, rammenta però più il Verrocchio che non i Pollaioli. La tecnica esecuzione ed anche il colorito che qui è a tempera e con tinte chiare e gaie, escludono che possa essere opera dei Pollaioli o del Verrocchio. A noi invece ricorda in ciò la maniera della Scuola umbra, quale si osserva nei dipinti di Fiorenzo di Lorenzo, in taluno dei quali dipinti si riscontrano pure anco i caratteri e le forme che rammentano tanto la maniera fiorentina dei Pollaioli quanto quella del Verrocchio.[2]

[1] Tanto Tobiolo, quanto l'Arcangelo, hanno il capo scoperto. Indossa il primo una corta tunichetta raccolta in vita da una fascia, con sopra il mantello che, stretto attorno alle spalle, si solleva a rigonfi per l'aria. Ha le calze aderenti alle gambe e porta i calzari alti sino a metà della gamba. L'Arcangelo indossa una veste raccolta in vita ed ancora attorno ai fianchi. Sopra la veste porta un mantello; ha i sandali ai piedi e tiene come di solito le ali in parte spiegate.

[2] Questo dipinto l'abbiamo veduto sotto il n. 781 nella Galleria di Londra ed era attribuito ad Antonio Pollaiolo. La pittura è su tavola e le figure sono di circa un terzo della grandezza naturale. Stava in Firenze nella Raccolta del conte Tassi e fu comperata dal negoziante Baslini di Milano nel 1867, il quale a sua volta la vendette alla Galleria Nazionale di Londra. Presentemente non è più indicata come lavoro del Pollaiolo, ma bensì della Scuola fiorentina del secolo XV.

Guardando questo quadro, ci siamo ricordati di ciò che abbiamo detto nel capo XV del vol. II intorno a Lorenzo Monaco, e cioè che se mostra di seguire la maniera del Beato Angelico, mostra altresì caratteri artistici i quali ricordano quelli dei pittori senesi. E a conferma di ciò il signor Gaetano Milanesi, a pag. 252 del vol. IX del Vasari, edito dal Sansoni, riportando un documento dice: « Ed il sapersi che questo pittore (Don Lorenzo Monaco) nacque in Siena, fa meglio in-

S. Giovanni Battista, nella Galleria della Università di Oxford.

A Oxford, nella Galleria dell' Università, è un San Giovanni Battista attribuito ai Pollaioli. Esso è invece un povero lavoro di qualche fiorentino contemporaneo.

Altri dipinti che si trovano a Berlino, a Roma ed a Francoforte e che noi abbiamo ricordati discorrendo delle opere dei Peselli, furono da alcuni critici attribuiti ai Pollaioli. Noi abbiamo osservato che accanto ai due fratelli vi era un altro maestro da ricordare, ed era il Verrocchio.[1] Ma di questo argomento ci riserviamo di riparlare nella Vita di questo maestro.

Abbiamo già veduto che Antonio Pollaiolo moriva in Roma il 4 febbraio del 1498. Nel testamento di Antonio, del 4 novembre 1496, pubblicato per intero dal Gualandi che lo trovò nell'archivio del convento di San Pietro in Vincoli a Roma, si legge che Antonio ordinò che il suo corpo fosse seppellito in quella stessa chiesa, e lasciò in dote alle figliuole Marietta e Maddalena avute da Lucrezia sua moglie, cinquemila ducati d'oro per ciascuna. Dispose poi che nel caso di morte delle femmine nominate, fossero eredi i suoi nipoti (cioè i figliuoli di Giovanni fratello del testatore), e nominò inoltre anche Silvestro, altro suo fratello. Questo testamento ci dice inoltre che il fratello Piero era infermo e vicino a morte; pur tuttavia gli lasciò un pezzo di terra del valore di trecento lire, raccomandandogli ad un tempo la sua figliuola

tendere il perchè egli nella sua maniera conservi alcun che delle qualità proprie della scuola senese, come fu notato da alcuni moderni critici. » Egualmente avviene riguardo a questo quadro attribuito al Pollaiolo. Vedendo in esso caratteri che ricordano quelli stessi di Fiorenzo di Lorenzo, noi ci siamo domandati se potesse essere lavoro di pittore umbro, a cui fossero per lo studio famigliari le opere della scuola fiorentina, e massime dei Pollaioli e del Verrocchio. Diciamo questo sempre in attesa che possa un giorno trovarsi qualche memoria che chiarisca la cosa.

[1] Vedi Vita dei Peselli, a pag. 35 e seguenti.

Lisa[1] la quale poi trovò in Antonio un secondo padre, che la maritò e dotò con centocinquanta lire del proprio.[2]

Abbiam detto che da questo testamento noi veniamo anche a conoscere che il fratello Piero si trovava a Roma, e che in quell'anno 1496 era così gravemente infermo, da essere prossimo a morire. Essendo Antonio morto nel 1498, si potrebbe quasi credere che Pietro premorisse al fratello o che la sua morte avvenisse nello stesso anno o poco dopo in cui Antonio fece il suo testamento.

La sepoltura di Antonio e di Piero Pollaioli che il Vasari ci dice fatta fare in loro memoria dai parenti, trovasi sempre nel luogo indicato, sul lato sinistro cioè della porta d'ingresso nella chiesa di San Pietro in Vincoli, coi busti dei due fratelli entro due tondi, con sotto la seguente iscrizione:

ANTONIVS PULLARIUS · PATRIA
FLORENTINVS · PICTOR INSIGNIS · QUI
DUOR · PONT · XISTI · ET INNOCENTII AEREA
MONIMENT · MIRO OPIFIC · EXPRESSIT, RE FAMIL ·
COMPOSITA EX TEST . HIC . SE CUM PETRO FRATRE CONDI VOLUIT
VIXIT AN · LXXII · OBIIT AN · SAL · M · IID ·

Il busto di Antonio si mostra di forme più piene del ritratto fattogli da Filippino Lippi in uno degli affreschi al Carmine a Firenze, di cui a suo luogo si dovrà discorrere.[3]

[1] « Commendans... dominam *Lisam* ipsius *Petri* filiam naturalem quantum potuit. »

[2] Vedi Gualandi, *Memorie inedite di Belle Arti*, op. cit., Serie V, pag. 39 e seguenti, non che il Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pagg. 298, 299, in nota.

[3] I lavori di pittura che vengono ricordati come opera dei Pollaioli e che più non si vedono, sono i seguenti:

In San Miniato tra le Torri, un San Cristoforo colossale (vedi Va-

Parlando (a pag. 100) del monumento di Innocenzo VIII in San Pietro, fatto dal Pollaiolo, non abbiamo riportato le iscrizioni che ivi si leggono. Ripariamo ora a tale omissione.

Nella parte superiore, sotto alla statua del Papa, leggesi:

sari, vol. V, pag. 96; Richa, *Chiese Fior.*, op. cit., vol. IV, pag. 91). L'Albertini nel suo *Memoriale* attribuisce questa pittura a Piero. Il Baldinucci ricorda che questa figura di San Cristoforo fu copiata più volte per istudio da Michelangelo giovanetto. (Vedi nota 1, pag. 97, del vol. V del Vasari.)

Ai capitani di Parte un mezzo tondo, dipinto da Piero, dentrovi la Madonna col Figliuolo in collo, ed un fregio di Serafini intorno, lavorato ad olio. (Vasari, ivi, pag. 95.)

Dipinsero i fratelli Pollaioli a San Michele in orto, in un pilastro, su tela e ad olio, un Arcangelo Raffaello con Tobia.* « Ritrasse (e sembra che il Vasari intenda di parlare di Piero Pollaiolo) di naturale messer Poggio, segretario della Signoria di Fiorenza, che scrisse l'Istoria fiorentina dopo messer Lionardo d'Arezzo; e messer Giannozzo Manetti, persona dotta e stimata assai; nel medesimo luogo dove da altri maestri, assai prima, erano ritratti Zanobi da Strada, poeta fiorentino, Donato Acciaiuoli, ed altri nel Proconsolo. **

Un Crocifisso in tela con Sant'Antonino, posto alla rispettiva cappella in San Marco. (Vasari, vol. V, pag. 97). L'Albertini nel suo *Memoriale* lo ricorda con queste parole: « et il crocifixo di Pietro Pul. sopra il beato Anto. » *** E nel palazzo della Signoria a Firenze, lavorò, alla porta della Catena un San Giovanni Battista (Vasari, vol. V, pag. 97). E ancora racconta (vol. V, pag. 98) che Piero « alla compagnia di » Sant'Angelo in Arezzo fece da un lato un Crocifisso, e dall'altro, » in sul drappo, a olio, un San Michele che combatte col serpe; tanto » bello, quanto cosa di sua mano si possa vedere; perchè v'è la figura » del San Michele che con una bravura affronta il serpente, stringendo » i denti ed increspando le ciglia, che veramente pare disceso dal cielo » per far la vendetta di Dio contra la superbia di Lucifero; ed è certo » cosa maravigliosa. » La nota 2 al Vasari, vol. V, pag. 98, dice che questo dipinto, nel secolo scorso, fu venduto all'avv. Francesco Rossi aretino, allora pretore di Roveredo.

* Vedi Vasari, vol. V, pag. 95. Forse è il dipinto ricordato nella Galleria di Torino.

** Vedi Vasari, vol. V, pag. 96; e nella nota si legge: " il Proconsolo era il magistrato che rendeva ragione sopra gli affari de' Giudici e Notari ed era sul canto formato dalla via di questo nome e da quella de' Pandolfini. I ritratti or menzionati sono smarriti.

*** Nella nota 2 al Vasari, pag. 97, si legge che la cappella fu rifatta in seguito col disegno di Gio. Bologna, e vi fu posta una tavola d'Alessandro Allori. Quella del Pollaiolo credesi che fosse trasportata nel Palazzo Salviati, oggi Borghese, o in qualche villa delle stessa famiglia.

INNOCENTIVS · VIII · CIBO
IANVENSIS · PONT · OPT · MAX ·
VIXIT · ANNOS · VII · ME · X · DI · XXV
OBIIT · AN · DNI · MCDIIIC · M · IVLII

Sotto alla statua di detto papa steso supino che trovasi inferiormente leggesi:

IN · INNOCENTIA
MEA · INGRESSVS · SVM
REDIME . ME . DOMINE
ET MISERERE MEI.

E nel basso del monumento leggesi:

D O · M
INNOCENTIO · VIII · CYBO · PONT · MAX.
ITALICAE · PACIS · PERPETVO · CUSTODI
NOVI · ORBIS · SVO · AEVO · INVENTI · GLORIA
REGI · HISPANIARVM · CATHOLICI · NOMINE · IMPOSITO
CRVCIS · SACRO · SSANCTAE · REPERTO · TITVLO
LANCEA · QVAE · CHRISTI · HAVSIT · LATVS
A · BAIAZETE · TVRCARUM · TYRANNO · DONO · MISSA
AETERNVM · INSIGNE
MONVMENTVM · E · VETERE · BASILICA · HVC · TRANSLATVM
ALBERICVS · CYBO · MALASPINA
PRINCEPS · MASSAE
FERENTILLI · DVX · MARCHIO · CARRARIAE · ET · C.
PRONEPOS
ORNATIVS · AVGVSTIVSQ · POSVIT · ANNO · DOM · MDCXXI

Nella nota a pag. 101 avvertimmo che questa iscrizione era stata alterata, ricordando a questo proposito

gli articoli del sig. A. Mazza nel giornale *Il Diritto*. Noi pure abbiam constatato in San Pietro, come in luogo della parola TYRANNO, possa leggersi, da alcune lettere che ancora in parte rimangono, quella IMPERATOR. La lancia poi che donò Baiazete al Papa Innocenzo VIII conservasi tra le reliquie della Basilica di San Pietro nella loggia sopra la Santa Veronica.

—

CAPITOLO QUARTO.

Andrea Verrocchio.

Anche a riguardo di Andrea Verrocchio noi seguiremo il metodo tenuto pei fratelli Pollaioli. Non ci occuperemo cioè delle sue opere di scultura, se non quanto basti a dimostrare l'effetto che la scultura esercitò sulla pittura. Andrea dei Verrocchi nacque nel 1435 da Michele di Francesco Cione fornaciajo, [1] e però due anni dopo la nascita di Antonio Pollaiolo, che come il Verrocchio aveva bottega di orefice. E di lui sappiamo ancora che nel 1453 era stato assoluto dall' omicidio involontario, da lui commesso nell'agosto del 1452 nella persona di Antonio di Domenico lavorante di lana. Nel 1457 abbiamo la sua portata al catasto, e nello stesso anno, a dì 19 gennaio, diede il suo parere intorno alla palla della cupola di Santa Maria del Fiore.

Ai 29 giugno del 1468 ricevette fiorini otto in conto d'un candelabro di bronzo che egli aveva cominciato a lavorare per la sala dell' Udienza, chè il rimanente del prezzo doveva essere stabilito da Niccola di messer Vieri de' Medici; in quel medesimo anno ai 10 di settembre,

[1] Nella *Tavola alfabetica*, op. cit., si ricorda che « le sue portate al Catasto del 1457 e del 1480, ci dicono che il Verrocchio era nato nel 1435 ». Vedi il Vasari, edizione Sansoni, III, pag. 358, nota.

gli fu allogato il lavoro della palla per la detta cupola, e ai 2 dicembre dello stesso anno lo troviamo fra gli artefici chiamati a stimare il bottone fatto per la palla suddetta. Nel 1471 gettò quella palla; nel 1472 diede compimento alla sepoltura di bronzo in San Lorenzo per Giovanni e Piero de' Medici.

Nel 1473 fu chiamato a Prato per stimare il lavoro di scultura eseguito nel pergamo del Duomo da Mino di Giovanni e da Antonio Rossellini; nel 1474 presentò il modello per il monumento da erigere in Pistoia al cardinale Forteguerri, e nello stesso anno fece una campana di bronzo, lavorata a bassorilievi con figure ed ornati, per l'abbàzia di Montescalari.

Nel 1476 aveva già terminato il David di bronzo, e nello stesso anno ricevette la commissione delle due statue in bronzo rappresentanti San Tommaso che ricercà la piaga sul costato di Cristo, per il tabernacolo d'Orsanmichele; lavoro che condusse a termine nel 1483.

Nel 1477 lavorò in argento una delle teste del dossale di San Giovanni; la storia della Decollazione del Battista: poi ai 30 luglio del 1479, ottenuto il Senato Veneto di poter inalzare una statua equestre di bronzo a Bartolommeo Colleoni, ebbe l'incarico d'eseguirla.

Per ordine di Sisto IV fece in Roma, fra il 1471 e 1484, alcune statuette di Apostoli ed altri lavori in argento per la cappella del Papa; poscia nel 1477 lavorò intorno al monumento Tornabuoni; nel 1485 gettò artiglierie per l'Ufficio de' Dieci di Guerra e finalmente nel 1488 morì a Venezia lasciando incompiuto il monumento del Colleoni.[1]

[1] Per queste notizie vedansi Gaye (*Carteggio*, op. cit., vol. I, pag. 367 e 569, 570, 575; Guasti (*La Cupola di Santa Maria del Fiore*, pag. 110 e seg. e pag. 203); Vasari, vol. V, pag. 139 e seguenti;

Il Vasari non dice chi fu il maestro del Verrocchio: il Del Migliore invece racconta che Andrea Cioni stette a bottega di Giuliano Verrocchi orefice, per la qual cosa prese a chiamarsi, dal nome del maestro, Del Verrocchio. [1] Il Baldinucci, sulla testimonianza d'un antico manoscritto riferisce, che Andrea Verrocchio fu uno degli scolari di Donatello. [2]

Che Andrea da giovanetto possa essere stato nella bottega dell'orefice Verrocchi può essere, ma è vero altresì che su di lui debbono avere specialmente influito le sculture di Donatello. Infatti racconta il Vasari che Donato fece « nella sagrestia di San Lorenzo un lavamani di marmo, nel quale lavorò parimente Andrea Verrocchio »; [3] e d'altra parte non ripugna il credere che potesse il Verrocchio incominciare il suo esercizio dell'arte in una delle tante botteghe di Firenze, anche se tenuta da un maestro di non grande rinomanza, poichè in quel tempo gli stessi insegnamenti erano comuni in tutte le botteghe degli artisti, ed anche l'esperienza d'oggi dimostra che qualche volta è più atto ad insegnare e riesce più efficace in giovani principianti,

non che nello stesso Vasari edito dal Sansoni, tom. III, pag. 360 e pag. 381, il Prospetto cronologico della vita e delle opere di Andrea Verrocchio.

Per il gruppo di Cristo con San Tommaso vedasi Reumont, *Giornale arcadico*, n° CXXXVII, Roma 1855.

In un ricordo cavato da I. Semper dagli archivi degli Uffizi e pubblicato nei *Jahrbücher fur Kunstwissenschaft* a Lepzig, 1868, pag. 360, è data notizia dei conti (senza i prezzi) fra Tommaso Verrocchio, fratello di Andrea, ed uno de'suoi eredi e gli eredi di Lorenzo de'Medici, per lavori che corrispondono alla descrizione di quelli eseguiti da Andrea; come, ad esempio, il Davide ed il Putto di bronzo. Questo documento porta la data « Addì, 27 di gennaio 1495 (1496) », sette anni dopo la morte di Andrea.

[1] Vedasi Del Migliore *Riflessioni al Vasari*, Ms. Magliabechiano ricordato nel vol. V del Vasari, pag. 139, nota seconda.

[2] Baldinucci, *Opere*, vol. V, pag. 422.

[3] Vedi Vasari, vol. III, pag. 259.

un paziente e coscienzioso maestro, piuttosto che uno valentissimo distratto, e per così dire impedito dall'attendere agli scolari per i suoi molti lavori importanti.

Quello che è certo si è, che come i fratelli Pollaioli, il Verrocchio dobbiamo annoverarlo tra i più valenti artefici di quel tempo. Infatti abbiamo veduto che Andrea lavorò insieme coi Pollaioli ed altri artefici le storie del dossale di San Giovanni in Firenze: e se Antonio Pollaiolo fece in Roma i monumenti sepolcrali a Sisto IV ed a Innocenzio VIII, e si trovò dopo la morte del Pollaiolo, il disegno, o modello, da lui preparato per la statua equestre di Francesco Sforza, duca di Milano, non è meno vero che anche del Verrocchio ci è rimasto, a prova della abilità sua nell'arte monumentale, la statua equestre e mirabile del Colleoni. Quest'opera, insieme agli altri suoi lavori, agli schizzi, ed ai disegni, dimostra in questo artista un gusto più raffinato che non avesse il Pollaiolo. La quale differenza in meglio vedremo raggiungere il maggior grado di perfezione nello scolare suo Leonardo da Vinci. Anche il Verrocchio al pari del Pollaiolo, attendeva di preferenza all'arte dell'oreficeria, della scultura e del getto in bronzo, piuttosto che alla pittura. E come abbiamo veduto che Antonio Pollaiolo aveva seco in bottega il fratello Piero datosi specialmente alla pittura, del quale si serviva nelle opere pittoriche; così è da credere che facesse anco il Verrocchio, poichè aveva nella sua bottega dei giovani pittori i quali sotto la sua direzione, o con suoi schizzi e disegni, eseguivano per conto del maestro le pitture che venivano a lui commesse. Il solo esempio certo che in pittura abbiamo del Verrocchio, ci dimostra che egli pure, come i Pollaioli, teneva dietro alle innovazioni tecniche nel colorire ed allo studio della natura, mostrandosi seguace della maniera inaugurata da Paolo

Uccello, da Domenico Veneziano, da Andrea del Castagno e dai Peselli, e continuata dal Baldovinetti e dai Pollaioli.[1]

Il Verrocchio però dimostra nelle sue opere un modo di sentire più conforme a quello di Domenico Veneziano e di Fra Filippo Lippi, che non a quello degli altri maestri ricordati per i primi. L'arte di questi ha invece influito assai più sui fratelli Pollaioli, i quali mostrano d'aver avuto un modo di sentire e di vedere in arte che rassomiglia più a quello dei detti maestri. Racconta il Vasari che Andrea fu « orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico », e « in giovanezza attese alle scienze, e particolarmente alla geometria. »[2] Si può dunque dire che egli fosse il precursore di Leonardo da Vinci.

Nel giudicare i suoi lavori, è necessario esaminare e tenere a mente, non soltanto le creazioni dell'arte contemporanea, o le precedenti, ma ancora quelle di un periodo successivo, poichè i lavori di Leonardo come anche quelli di Lorenzo di Credi ci attestano quanto si debbano valutare l'abilità e l'ingegno del loro maestro. È caratteristico il fatto, che è per noi la riprova delle nostre asserzioni, che fra i disegni del Verrocchio e di Leonardo, e talvolta anche fra quelli di Lorenzo di Credi, trovasi tanta somiglianza da essere difficile distinguerli. La sola differenza che si scorge in una minuta e particolareggiata analisi, è quella che in taluni lavori l'impronta dell'ingegno superiore apparisce quasi

[1] Ugolino Verino (*De illustr. urb. flor.*, lib. II) loda il Verrocchio come pittore coi seguenti versi:

> *Nec tibi, Lysippe, est Thuscus Verochius impar.*
> *A quo quicquid habent pictores, fonte biberunt :*
> *Discipulos pene edocuit Verrochius omnes,*
> *Quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen.*

[2] Vasari, vol. V, pagg. 139-140.

manifesta. Tutti i ricordati maestri fermano con precisione straordinaria la forma, mentre la luce, le ombre ed i riflessi dimostrano lo studio della levigatezzà che è propria di un cesellatore. Di questa opinione nostra è testimonianza quello stupendo profilo di cavallo che trovasi nella Raccolta dei disegni del Louvre, e che sembra la copia d' uno di quelli esistenti sulla facciata di San Marco a Venezia e che appoggia tre delle sue gambe sopra piedestalli. Potrebbe essere questo uno studio fatto dal Verrocchio pel cavallo del Colleoni. Lo stile del disegno, l' arte della forma ed il metodo tecnico d' esecuzione sono tali da potere degnamente attribuire quel lavoro a Leonardo, senza menomare la fama di quel sommo artefice. [1]

I disegni tutti conservati in questa ed altre Raccolte, fra le quali primeggia come la più completa quella messa insieme dal sig. Reiset (oggi appartenente al duca d'Aumale), mostrano gli stessi caratteri, e però in taluni momenti lasciano in dubbio lo studioso se qualche disegno debba attribuirsi al Verrocchio piuttosto che a Leonardo od a Lorenzo di Credi.

Putto in bronzo nel cortile del Palazzo Vecchio in Firenze.

Le forme dei bambini, per esempio, sono assai caratteristiche: il loro prototipo è nel bellissimo bronzo che il Verrocchio fece a Lorenzò de' Medici, per la fonte della villa a Careggi. [2]

È un grazioso e vispo fanciullo alato pieno di vita, il quale stringe sotto un braccio il corpo d' un

[1] Presentemente è esposto al Louvre col n° 381. Il disegno è lavorato colla penna, colla matita e leggermente ombreggiato col bistro.

[2] Il Vasari, vol. V., p. 144 ci dice: « Fece anco a Lorenzo de' Medici, per la fonte della villa a Careggi, un putto di bronzo che strozza un pesce; il quale ha fatto porre, come oggi si vede, il signor Duca Cosimo alla fonte che è nel cortile del suo palazzo; il qual putto è veramente maraviglioso. » Questo bronzo trovasi anch'oggi sulla vasca della piccola fontana posta nel mezzo al primo cortile del Palazzo Vecchio.

giovane delfino, che vigorosamente si dibatte e dalle cui narici zampilla l'acqua come fosse un effetto di quella stretta. Giustamente osserva il Rumohr che « non si può vedere cosa più gaia nè più vivace della espressione del volto e della movenza di questo putto, nè è facile fra i getti moderni incontrarne uno sì ben trattato nella materia, e che sia come questo di uno stile degno di servir da modello ».

Quantunque il movimento apparisca slanciato, quasi di persona che stia per volare, tuttavia si vede bene che il gruppo da più parti sporgente, riposa sempre sul proprio centro di gravità. Con felice accorgimento l'artefice rivestì quel putto di una rotonda pienezza, e dette al pesce ed alle ali, che sono le parti più rilevate, una acutezza di angoli. Questa stupenda opera, nel rinettamento dei tubi della fontana, è stata sgraziatamente spogliata della bella patina, di cui il tempo l'aveva ricoperta, laonde son derivate certe durezze, che i futuri ammiratori attribuiranno, non già all'artefice, ma all'artistica barbarie de' nostri tempi. [1]

Il tipo, il disegno e le forme dei fanciulli che si riscontrano nei molti studi e disegni del Verrocchio, presentano più o meno bene distinti, ma pur sempre gli stessi caratteri, che noi vediamo in questo capolavoro, il quale può dirsi essere il tipo, il modello più perfetto che noi conosciamo, e che ci addita donde Leonardo cavò l'ispirazione del suo stile, rivestito di nuove forme.

Ma le geniali qualità dell'arte osservate dal Rumhor in questo bronzo, e che vedonsi tanto nei disegni del nostro artista, quanto in quelli di Leonardo, noi le troviamo parimente in Lorenzo di Credi, il quale però ne esagerò la maniera. Egli non mantiene la giu-

[1] Rumohr, *Forschungen*, etc., vol. II, pagg. 303-304.

sta misura, per modo che le forme, nella loro soverchia rotondità, assumono quasi l'apparenza della pinguedine, e per essere nelle congiunture troppo aderente alle ossa la pelle, ne deriva che nell'azione quelle membra sembrano gonfiarsi e nel mezzo quasi incurvarsi.

Si aggiunga che, nei disegni del Credi, la fronte dei fanciulli apparisce larga e grossa, piccolo il mento, corto il collo, esile e scarno il torace, mentre le gambe si manifestano grasse ancora più che grosse, quasi rigonfie, e con le estremità di soverchio sviluppate.

Ma anche in questo artista però il disegno mostra molta prontezza di mano, e procede a linee curve, indicando in tal guisa, con un tratto di penna o di matita, ferme, precise, quasi risolute, le forme ed il piegare delle giunture. Da siffatto modo resultò un'esagerazione della maniera del Verrocchio e più ancora dell'altra molto elevata e più nobile di Leonardo da Vinci, allora compagno con il Credi nella bottega del maestro.

Certamente il putto di bronzo del quale abbiamo discorso, mostra d'essere stato fatto nel più bel momento della vita artistica del Verrocchio. Ma se conosciamo la persona per la quale fu eseguito ed anche il luogo al quale era destinato, non è ancora noto fin qui l'anno preciso in cui venne eseguito. Quel solo che sappiamo si è, che si trova ricordato insieme col David in un documento de' 27 gennaio del 1495 (1496), sette anni cioè dopo la morte del maestro. [1]

Racconta il Vasari che salito il Verrocchio in fama « di eccellente maestro, e massimamente in molte cose di metallo, delle quali si dilettava molto; fece di bronzo tutta tonda, in San Lorenzo, la sepoltura di Giovanni e di Piero di Cosimo de' Medici; dove è una cassa di por-

[1] Vedi innanzi a pag. 151, in nota.

fido, retta da quattro cantonate di bronzo, con girari di foglie molto ben lavorate e finite con diligenza grandissima: la quale sepoltura è posta fra la cappella del Sagramento e la sagrestia. Della qual' opera non si può, nè di bronzo nè di getto, far meglio; massimamente avendo egli in un medesimo tempo mostrato l' ingegno suo nell' architettura, per aver la detta sepoltura collocata nell' apertura d' una finestra larga braccia cinque e alta dieci in circa, e posta sopra un basamento che divide la detta cappella del Sagramento dalla sagrestia vecchia. E sopra la cassa, per ripieno dell' apertura insino alla volta, fece una grata a mandorle di cordoni di bronzo naturalissimi, con ornamenti in certi luoghi d' alcuni festoni, ed altre belle fantasie tutte notabili, e con molta pratica, giudizio ed invenzione condotte. »[1]

Questo monumento « ornato di bronzo di sovrana bellezza », come giustamente avvertono gli annotatori del Vasari, fu fatto condurre da Lorenzo il Magnifico e da Giuliano de' Medici; e nel 1472 vi furono poste le ossa di Piero e di Giovanni figliuoli di Cosimo il Vecchio, e nel 1559 pur quelle di Lorenzo il Magnifico e di Giuliano.[2]

Il Vasari aggiunge che « avendo Cosimo de' Medici avuto di Roma molte anticaglie, aveva dentro alla porta del suo giardino, ovvero cortile, che riesce nella via de' Ginori, fatto porre un bellissimo Marsia di marmo bianco, impiccato a un tronco per dovere essere scorticato: perchè volendo Lorenzo suo nipote, al quale era

[1] Vedi Vasari, pagg. 142-3.

[2] Vedasi Vasari, vol. V. pag. 143. E in una delle note dell'edizione Sansoni, tomo III, pag. 36, si trova che Andrea lavorò alcune figurette d'argento per l'elmo di Lorenzo il Magnifico, in occasione della celebre giostra cantata dal Poliziano.

venuto alle mani un torso con la testa d'un altro Marsia, antichissimo, e molto più bello che l'altro, e di pietra rossa, accompagnarlo col primo; non poteva ciò fare, essendo imperfettissimo. Onde datolo a finire ed acconciare ad Andrea, egli fece le gambe, le cosce e le braccia che mancavano a questa figura, di pezzi di marmo rosso, tanto bene, che Lorenzo ne rimase soddisfattissimo, e la fece porre dirimpetto all'altra, dall'altra banda della porta. »[1]

Lo stesso Vasari racconta pure, che « mancavano, in questo tempo, in Roma alcuni di quegli Apostoli grandi, che ordinariamente solevano stare in sull'altare della cappella del papa, con alcune altre argenterie state disfatte; per il che, mandato per Andrea, gli fu con gran favore da Papa Sisto dato a fare tutto quello che in ciò bisognava; ed egli il tutto condusse con molta diligenza e giudizio a perfezione.[2] E « ritornato poi a Firenze con denari, fama ed onore, gli fu fatto fare di bronzo un David di braccia due e mezzo; il quale finito, fu posto in pa-

[1] Nella nota 3, a pag. 146, vol. V del Vasari si dice: « Questo Marsia vuolsi èsser quello che è nella R. Galleria degli Uffizi, posto di faccia all'altro di marmo bianco, che si crede esser lo stesso restaurato da Donatello (vedi vol. III, pag. 253 di questa edizione). Ma noi osserviamo, che questo Marsia non può essere l'indicato dal biografo; imperciocchè i restauri di questo consistono solamente nella parte superiore dal petto in su, ed in alcune dita de' piedi. Esiste nell'archivio della R. Gàlleria degli Uffizi una lettera del Vescovo di Cortona (Giov. degli Alberti) scritta da Roma il 14 giugno 1586 al cav. Antonio Serguidi, primo segretario del Granduca Francesco I, alla quale si trova unita una nota di varie cose di marmo di là spedite per mare alla volta di Livorno, fra le quali si nomina *un Marsia scorticato* che veniva donato al granduca da Don Virginio Orsino. L'esser detto quel Marsia *scorticato* fece parer verisimile al Pelli ed allo Zannoni che quello di marmo rosso esistente al presente in detta Galleria sia il mandato dall'Orsino, piuttostochè il restaurato dal Verrocchio. »

[2] Vedi Vasari, vol. V, pagg. 140-1. « Gli Apostoli eseguiti in argento dal Verrocchio furono rubati verso la metà dello scorso secolo; e in seguito rifatti dal Giardoni » (Bottari.)

lazzo al sommo della scala, dove stava la catena; con sua molta lode. »[1]

Siccome Sisto IV regnò dall'anno 1471 al 1484, è certo che il lavoro per quel pontefice deve essere stato fatto dal Verrocchio in quello stesso periodo. E se, come si dice dal Vasari, egli (ritornato da Roma a Firenze) fece il David di bronzo, e che questo fu terminato nel 1476, così ne risulterebbe che il Verrocchio si trovò prima a Roma a lavorare per il papa Sisto IV. Da ciò siamo anche venuti a conoscere, come già fu notato, che nel 1474 il Verrocchio aveva presentato a Pistoia il modello per il monumento del cardinale Forteguerri, compiuto, secondo afferma il Vasari (vol. V, p. 149), da Lorenzetto scultore fiorentino.[2]

Il David in bronzo n. Museo Nazionale in Firenze.

Nel David in bronzo, il Verrocchio rappresentò l'eroe pastore con le forme d'un giovane non interamente sviluppate. Il movimento non manca di grazia: le forme sono asciutte, è stretto il torace, magre sono le braccia e le gambe, con le giunture molto pronunziate, e le estremità lunghe, magre ed asciutte. L'azione è franca e piena di vita. Poggia fermo sul piede della sua gamba destra e tiene l'altra alcun poco distesa in avanti: posa la mano sinistra al fianco e con la destra abbassata stringe la spada. Pronto ed animato guarda con compiacenza innanzi a sè verso la sua sinistra. È coperto in parte da una corta tunichetta, ma così aderente che, sotto di essa, si disegnano le forme del corpo. Le orlature della veste sono lavorate a cesello con fini ricami, ed egualmente sono condotti i gambali che porta all'uso degli antichi. Presso i suoi piedi si vede la testa recisa del gigante Golia. Nel muovere elegante del Da-

[1] Vasari, vol. V, pagg. 141 e 142.

[2] Vedasi intorno a questo lavoro quanto fu detto nella Vita del Pollaiolo a pagg. 134-135.

vid, noi vediamo seguìti quei precetti e quelle massime che trovansi nel *Trattato della pittura* di Leonardo, messe da lui in pratica nelle sue opere. Questa statua ha fattezze regolari, forme molto vere, le quali si riscontrano in un giovinetto ancora immaturo nel suo fisico svolgimento. E però si vede, come abbiamo osservato, un torace stretto in confronto al rimanente delle membra, e invece le estremità più formate e la testa piuttosto grande. Nel sorridere compiacente, egli mostra però piuttosto lineamenti da uomo che da giovanetto. Ma è lo stesso tipo e lo stesso modo di sorridere che sovente si vedono nelle opere del suo discepolo Leonardo da Vinci, e che in Lombardia si riscontrano nelle opere degli scolari e dei seguaci di Leonardo.

Ma se questo bronzo richiama alla nostra memoria le opere dello scolare, non è men vero che il Verrocchio nel rappresentare forme magre ed ossute, con la studiata ricerca dei muscoli, delle giunture e delle estremità, col mettere in evidenza i tendini e il corrugare delle forme, dimostra di avere nelle sue opere seguitata l'arte di Donatello, come ne sono riprova la statua di San Giovanni che vedesi nel Museo Nazionale a Firenze e quella di Santa Maria Maddalena, ricordata nel Battistero fiorentino.[1] La quale rassomiglianza di maniera dimostra pure che, come il Donatello, anche il Verrocchio erasi dato con passione viva allo studio del vero. Donatello però col suo Davide in bronzo, come già fu da noi notato,[2] mostra di seguire le tradizioni dell'arte classica, producendo, secondo il nostro modo di vedere, un'opera superiore al David del Verrocchio.[3]

[1] Ricordata da noi nel vol. V, pag. 17.

[2] Vedi nel nostro vol. V, a pag. 10 e seguenti, quel che fu detto di questo bronzo del Donatello.

[3] Anco il David del Verrocchio trovasi presentemente nel Museo Nazionale in Firenze. Gli operai di Palazzo Vecchio, a dì 10 maggio 1476,

Racconta il Vasari «che mentre (il Verrocchio) conduceva la statua del David, fece ancora quella Nostra Donna di marmo che è sopra la sepoltura di messer Lionardo Bruni Aretino in Santa Croce; la quale lavorò, essendo ancora assai giovane, per Bernardo Rossellini, architetto e scultore, il quale condusse di marmo, come si è detto, tutta quell'opera.»[1]

Nella vita di Antonio Pollaiolo abbiamo ricordato che il Verrocchio fu tra coloro che lavorarono, intorno all'anno 1477, al dossale d'argento di San Giovanni, eseguendo in una delle teste di esso la storia della Decollazione di quel Santo: il lavoro del dossale ebbe

l'acquistarono da Lorenzo e Giuliano de' Medici per 150 fiorini larghi, e lo fecero collocare al sommo della scala. Nel 1777 passò alla R. Galleria, e da ultimo, con altri bronzi ed opere di scultura, dalla Galleria degli Uffizi fu portato nel Museo Nazionale.

Il disegno di questa statua che trovasi tra quelli che si conservano nella Galleria degli Uffizi, è segnato nel catalogo col n° 126 e porta le seguenti indicazioni: «Giovane uomo nudo, stante di faccia con la mano sinistra al fianco, stringendo la spada con la destra. Punta d'argento e biacca. Studio per il David di bronzo che è nel Museo Nazionale di Firenze.» Questo disegno però, sembra a noi che di originale non conservi più altro che una parte del capo, il collo e le spalle fino alla giuntura del braccio, mentre per essere forse anche più deperito nelle altre parti, il rimanente della figura e i contorni furono ripassati con matita, la parte in luce colla biacca, e col bistro le ombre; presso ai contorni esterni della figura, il fondo della carta (leggermente tinto) fu ripassato con tratti di biacca, evidentemente per far risaltare la figura. Da un lato del foglio avvi disegnata colla punta d'argento, ma deperita in modo che appena può distinguersi, una testa di tre quarti, o meglio maschera d'un vecchio, di grandezza circa un quarto del naturale, che deve essere uno studio fatto dal vero. Questo disegno ricorda in tutto molti analoghi studi dal vero che vedonsi tra i disegni di Leonardo da Vinci.

[1] Come dice la nota 2 al Vasari, vol. V, pag. 142: «È un lunettone sopra il monumento, con nostra Donna col putto dal mezzo in su dentro un tondo, e ai lati due Angeli in adorazione. - Leonardo Bruni morì nel 1443. Se è vero che il Verrocchio nascesse nel 1432 come dice più sotto il Vasari, bisogna ammettere che esso eseguisse l'opera suddetta molti anni dopo la morte di Leonardo.»

termine nel 1480.[1] E ancora racconta il Vasari che Andrea « fece due teste di metallo; una d'Alessandro Magno, in profilo; l'altra d'un Dario, a suo capriccio; pur di mezzo rilievo, e ciascuna da per sè, variando l'un dall'altro ne'cimieri, nell'armature ed in ogni cosa: le quali amendue furono mandate dal magnifico Lorenzo vecchio de'Medici al re Mattia Corvino in Ungheria, con molte altre cose, come si dirà al luogo suo. »[2]

Ed ancora che Andrea « si dilettò assai di formare di gesso da far presa, cioè di quello che si fa d'una pietra dolce, la quale si cava in quel di Volterra e di Siena, ed in altri molti luoghi d'Italia; la quale pietra, cotta al fuoco, e poi pesta e con l'acqua tiepida impastata, diviene tenera di sorte, che se ne fa quello che altri vuole; e dopo rassoda insieme ed indurisce in modo, che vi si può gettar figure intere. Andrea, dunque, usò di formare con forme così fatte le cose naturali, per poterle con più comodità tenere innanzi e imitarle; cioè, mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e torsi. Dopo, si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i cammini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi. E da detto tempo in qua si è seguitato e seguita il detto uso, che a noi è stato di gran como-

[1] Vedi in questa nostra opera la Vita dei Pollaioli a pag. 94, nonchè la nota 6ª alla detta pagina.

[2] La nota al Vasari edito dal Sansoni, tom. III, pag. 361, dice: che Andrea avesse preso a scolpire in Firenze una fonte per Matteo Corvino, si conosce da un istrumento fatto a Firenze, del 27 agosto 1488, col quale Bertoccio di Giorgio di Pellegrino scarpellino da Carrara fa suo procuratore Domenico di Gregorio scultore del popolo di San Pier Maggiore per esigere da Alessandro, agente del re Mattia, quella somma che esso Bertoccio doveva avere per conto di marmo bianco dato per costruire e fabbricare una fonte nella città di Firenze, da farsi da Andrea del Verrocchio.

dità per aver i ritratti di molti, che si sono posti nelle storie del palazzo del Duca Cosimo.[1] E di questo si deve certo aver grandissimo obbligo alla virtù d'Andrea, che fu de' primi che cominciasse a metterlo in uso.[2]

« Da questo si venne al fare imagini di più perfezione, non pure in Fiorenza, ma in tutti i luoghi dove sono divozioni e dove concorrono persone a porre voti e, come si dice, miracoli, per avere alcuna grazia ricevuto. Perciocchè, dove prima si facevano o piccoli d'argento o in tavolucce solamente, ovvero di cera, e goffi affatto, si cominciò al tempo d'Andrea a fargli in molto miglior maniera; perchè avendo egli stretta dimestichezza con Orsino ceraiuolo, il quale in Fiorenza aveva in quell' arte assai buon giudizio, gl' incominciò a mostrare come potesse in quella farsi eccellente. Onde venuta l'occasione per la morte di Giuliano de' Medici e per lo pericolo di Lorenzo suo fratello, stato ferito in Santa Maria del Fiore,[3] fu ordinato dagli amici e parenti di Lorenzo che si facesse, rendendo della sua salvezza grazie a Dio, in molti luoghi l' imagine di lui. Onde Orsino, fra l' altre, con l' aiuto ed ordine d' Andrea, ne condusse tre di cera grandi quanto il vivo, facendo dentro l'ossatura di legname, come altrove si è detto,[4] ed intessuta di canne spaccate, ricoperte poi di panno incerato, con bellissime pieghe e tanto acconciamente,

[1] Vedi Vasari, vol. V, pagg. 151-52, nonchè il Ragionamento Primo della Giornata Seconda dello stesso autore nel principio.

[2] La nota seconda alla pag. 152, dice: « Fu de' primi, ma non il primo; giacchè l'uso di formare i volti dei cadaveri pare che fosse più antico. Sussiste infatti nell'uffizio dell'Opera di Santa Maria del Fiore la effigiè del Brunelleschi fatta in tal modo, quando il Verrocchio aveva quattordici anni. Però ha detto bene il Vasari poco sopra, che tal uso *cominciò al tempo suo.* » (Bottari).

[3] Ciò accadde l'anno 1478, il 26 d'aprile. Leggasi il Commentario d'Angelo Poliziano *De Conjuratione Pactiana.*

[4] Nell' *Introduzione*, cap. II della *Scultura.*

che non si può veder meglio nè cosa più simile al naturale. Le teste poi, mani e piedi fece di cera più grossa, ma vote dentro, e ritratte dal vivo e dipinte a olio con quelli ornamenti di capelli ed altre cose, secondo che bisognava, naturali e tanto ben fatti, che rappresentavano non più uomini di cera, ma vivissimi, come si può vedere in ciascuna delle dette tre; una delle quali è nella chiesa delle monache di Chiarito, in via San Gallo, dinanzi al Crocifisso che fa miracoli. E questa figura è con quell'abito appunto che aveva Lorenzo, quando, ferito nella gola e fasciato, si fece alle finestre di casa sua, per esser veduto dal popolo che là era corso per veder se fusse vivo, come desiderava, o se pur morto, per farne vendetta. La seconda figura del medesimo è in lucco, abito civile e proprio de' Fiorentini; e questa è nella chiesa de' Servi alla Nunziata, sopra la porta minore, la quale è accanto al desco dove si vende le candele. La terza fu mandata a Santa Maria degli Angeli d'Ascesi, e posta dinanzi a quella Madonna; nel qual luogo medesimo, come già si è detto, esso Lorenzo de' Medici fece mattonare tutta la strada che cammina da Santa Maria alla porta d'Ascesi, che va a San Francesco; e parimente restaurare le fonti che Cosimo, suo avolo, aveva fatto fare in quel luogo. [1] Ma tornando alle imagini di cera, sono di mano d'Orsino, nella detta chiesa de' Servi, tutte quelle che nel fondo hanno per segno un O grande con un R dentrovi, ed una croce sopra; e tutte sono in modo belle, che pochi sono stati che l'abbiano paragonato. Quest' arte ancorchè si sia mantenuta viva insino a' tempi nostri, è nondimeno piuttosto in de-

[1] Queste figure (dice la nota prima pag. 153) sono tutte perite, egualmente che quelle nominate più sotto, che erano alla chiesa dei Servi.

clinazione che altrimenti, o perchè sia mancata la divozione, o per altra cagione che si sia.[1]

« Ma per tornare al Verrocchio, egli lavorò, oltre alle cose dette, Crocifissi di legno ed alcune cose di terra: nel che era eccellente, come si vide ne' modelli delle storie che fece per l'altare di San Giovanni ed in alcuni putti bellissimi, e in una testa di San Girolamo, che è tenuta maravigliosa. È anco di mano del medesimo il putto dell'oriuolo del Mercato Nuovo, che ha le braccia schiodate in modo che, alzandole, suona l'ore con un martello che tiene in mano: il che fu tenuto in que'tempi cosa molto bella e capricciosa.[2] E questo il fine sia della vita d'Andrea Verrocchio, scultore eccellentissimo. » Inoltre ci racconta altrove che « avendo Donatello per lo magistrato de' Sei della Mercanzia fatto il tabernacolo di marmo, che è oggi dirimpetto a San Michele, nell'oratorio di esso Orsammichele; ed avendosi a fare un San Tommaso di bronzo, che

[1] A pag. 153, in nota si dice : « Noi siamo certi che i primi voti esposti al pubblico, grandi come ei dice al naturale, come quelli che oggi restano nel chiostro della Santissima Nunziata, furon quelli che s' esposero nell'Oratorio di Orsanmichele avanti quella Immagine della Madonna che fu la prima in Firenze che per i suoi gran miracoli vi tirò alla venerazione tutto il popolo, e che per la gran quantità de' voti s'ebbe a decretare che non a tutti si potesse fare il volto in figura, ma solamente ai soli capi e principali della Repubblica, come pei decreti pubblici e di que' tempi apparisce nelle Riformagioni. Onde fra molti professori di far voti di uomini ritratti al naturale, alti quanto il vivo, colle teste e mani di cera colorite, con capelliere, vestimenti, fogge ed ogni altro ornamento alla usanza di quei tempi, fu Jacopo Benintendi e dipoi Zanobi suo figliuolo e Orsino suo nipote, ed altri della medesima famiglia, detti per questo *fallimagini* o del *Cerajolo*, invece di Benintendi. Dimodochè molto prima che il Verrocchio nascesse, e molto più il predetto Orsino, era già in uso il far voti a quella foggia che dirsi poteva, in que' lor tempi, antica. » (Del Migliore, *Riflessioni al Vasari*, Ms. Magliabechiano più volte citato.)

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 151 e seguenti, nonchè la nota 1 a pag. 154, ove si avverte che queste opere sono perdute, e che non esiste più nè l'orologio nè il putto.

cercasse la piaga di Cristo; ciò per allora non si fece altrimenti; perchè degli uomini che avevano cotal cura, alcuni volevano che le facesse Donatello, ed altri Lorenzo Ghiberti. Essendosi, dunque, la cosa stata così insino a che Donato e Lorenzo vissero, furono finalmente le dette due statue allogate ad Andrea; il quale, fattone i modelli e le forme, le gettò; e vennero tanto salde, intere e ben fatte, che fu un bellissimo getto. Onde, messosi a rinettarle e finirle, le ridusse a quella perfezione che al presente si vede, che non potrebbe esser maggiore. » E conclude dicendo che il Verrocchio « fa conoscere che egli non meno sapeva questa arte, che Donato, Lorenzo e gli altri che erano stati innanzi a lui; onde ben meritò questa opera d'esser in un tabernacolo fatto da Donato collocata, e di essere stata poi sempre tenuta in pregio e grandissima stima. »[1]

L'Incredulità di S. Tommaso. Bronzo in Orsanmichele

Il gruppo in bronzo dell'« Incredulità di San Tommaso » ad Orsanmichele, è, come a dire, il punto di partenza adattato per misurare il progresso che l'arte

[1] Vedi Vasari vol. V, pag. 143. Intorno ai diversi pagamenti fatti al Verrocchio per quest'opera, i quali incominciano il 15 gennaio 1466-67 e continuano sino al compimento del lavoro, che fu nell'anno 1483 allora quando la Signoria deliberò che di tal fattura Andrea fosse soddisfatto fino in 800 fiorini larghi, vedi Richa *Chiese Fiorentine*, vol. I, pag. 20, e Gaye, *Carteggio*, op. cit., tom. I, a pag. 370 e seguenti. E di nuovo nella nota al Vasari edito dal Sansoni, tom. III, pag. 363: « A dì 21 di giugno 1483 si pose in un tabernacolo d'Orto Samichele quel San Tomaso a lato a Giesù e 'l Giesù di bronzo, el quale è la più bella chosa chessi truovi, e la più bella testa del Salvatore chancora siasi fatta: fatta per le mani di Andrea del Verrocchio. » Nella stessa nota si legge: « Parrebbe che gli fosse stato allogato (il gruppo) dai Consoli della Mercanzia verso il 1478. Nel 1476 è certo che la figura di Nostro Signore era presso che finita e quella di San Tommaso a ordine di gettarla (Archivio della Mercanzia, Libro dei Debitori e Creditori segnato 1403, dal 1479 al 1490, a carte 13) » Quell'anno 1476 dovrebbe essere un errore commesso nello stampare, perchè noi crediamo che invece fosse l'anno 1479. E così invece d'avere avuta la commissione verso il 1478 (dopo quanto riporta il Gaye) l'avrebbe avuta nel 1476, subito dopo cioè che il Verrocchio aveva ultimato il bronzo del David.

fiorentina fece sino al 1483. San Tommaso ha figura giovanile, forme tondeggianti, lineamenti piacenti, e una testa ricca di folta e ricciuta capigliatura, che cade copiosa lungo il collo e sulle spalle. Questi caratteri si riscontrano, sebbene in forma più esagerata, come già abbiamo osservato, nelle opere di Lorenzo di Credi, scolaro del Verrocchio. Se questo bronzo di San Tommaso è una delle più belle figure di quel tempo, non si può dire altrettanto del Redentore. Rappresentato quasi di fronte, si volta verso il giovine San Tommaso e leva il braccio destro, tenendo la mano aperta, mentre coll'altra scopre la ferita del costato. Il movimento è dignitoso, ma paragonato con quello di San Tommaso che, rappresentato di profilo, si fa innanzi per toccare la ferita, ci sembra meno pronto e meno facile. Oltre a ciò il Salvatore non ostante abbia lineamenti regolari, ha però forme piuttosto ossute e pronunciate, e le sue giunture e le estremità sono grosse e nodose. Folta è la capigliatura, discriminata nel mezzo, che fluisce copiosa e ricciolula ai lati sulle spalle. Sono gli stessi caratteri che si riscontrano in misura più pronunciata anco nei Pollaioli. [1]

Il gruppo nel suo insieme è bello, come è netto e pulito il bronzo. La forma delle pieghe non sono a linee rette ed angolose come quelle dei Pollaioli, ma tutto dimostra nel Verrocchio lo studio d'ottenere linee facili e morbide, combinate con un metodo suo proprio di condurre le pieghe. Questo modo di drappeggiare non manca di eleganza, ma la massa od il partito delle pieghe diventa per esso voluminoso e soverchio rispetto

[1] Pomponius Gauricus (*De Sculptura*, a pag. 33) decanta la bellezza di questa statua con le seguenti parole: « Andræas Aluerochius Donatelli sed iam senis aemulus, discipulo Christi latus pertentante nobilitatus, celatura quoque eius et pictura magnopere commendatur. »

alla figura.[1] La stoffa grossa par foderata o doppia, a somiglianza di quanto si riscontra talvolta anche in Leonardo, ma spesso e più evidente in Lorenzo di Credi. Una tal maniera di drappeggiare ci fa risovvenire quella usata dai pittori umbri, Fiorenzo di Lorenzo e degli stessi Perugino e Pinturicchio. Tutto ciò ci aiuta a riconoscere l'esattezza dell'osservazione del Vasari, che il Verrocchio sia stato uno dei maestri di Pietro Perugino. Ed anche i caratteri che si riscontrano nei lavori di Fiorenzo di Lorenzo, ci fanno pensare se anche sulla maniera di questo abbia influito tanto il Verrocchio quanto il Pollaiolo. Ma è disquisizione questa che faremo in forma più larga allorquando dovremo riparlare di quei pittori umbri.

Se non avessimo altra prova sicura che Lorenzo di Credi fu discepolo del Verrocchio, ci sarebbe venuto alla mente un tal pensiero soltanto nel considerare questo bronzo di Orsanmichele. Ed ancora è possibile che Lorenzo, il quale aveva circa 24 anni quando il lavoro fu terminato, sia stato uno di coloro che aiutarono il maestro. A conferma di ciò sta la portata al Catasto della madre di Lorenzo di Credi del 1480-81, nella quale dichiara che suo figlio Lorenzo « ha 21 anno e sta a dipingere, per il salario di 12 fiorini l'anno, con Andrea del Verrocchio. »[2] Ancora si sa che nel 1482 il Perugino si trovava in Firenze; ed in aggiunta diremo che, a parer nostro, si riscontra nei dipinti del Credi un' arte che può dirsi un giusto mezzo tra quella del suo maestro Verrocchio e quella del Vannucchi. Oltre a ciò il Credi mostra nei suoi dipinti una

[1] I ricami nelle orlature delle vesti sono a cesello e con tutta la finitezza propria dei lavori in bronzo del Verrocchio, ed hanno qui pure la forma di lettere ebraiche.

[2] Vedi *Tav. alf.*, op. citata.

certa dolcezza di carattere insieme ad una accurata e diligente esecuzione, ed un modo di drappeggiare che ricorda la maniera umbra del Perugino. E però se il giovane Lorenzo di Credi stava a garzone e dipingeva nella bottega del Verrocchio, sotto la direzione di lui, non ci sembra improbabile argomentare che, all'occorrenza, aiutasse il maestro anco nei lavori in plastica e di bronzo. Infatti nel testamento del Verrocchio si legge che aveva scelto il suo scolare Lorenzo di Credi per condurre a termine la colossale statua equestre, in bronzo, del Colleoni. Al significato della quale designazione nulla è tolto dal fatto che Lorenzo, a volta sua, affidasse poi quello stesso incarico ad altro artefice fiorentino, il quale però non potè eseguire il lavoro, perchè la Repubblica veneta aveva scelto per compierlo il Leopardi.

Statua equestre in bronzo pel Colleoni. Venezia.

Ai 20 luglio del 1479 il Senato veneto (lo abbiamo già detto), chiese ed ottenne che fosse innalzata una statua equestre in bronzo a Bartolommeo Colleoni, in benemerenza dei grandi servizi resi alla Repubblica e dei tre generosi legati da lui fatti alla medesima. Uno di ducati centomila in oro, l'altro dei denari del suo stipendio arretrato come capitano, ed il terzo la cessione di ducati diecimila a lui dovuti dal Duca di Ferrara. [1]

Racconta il Vasari che, udita la fama d'Andrea, « lo condussero a Vinezia; dove gli fu dato ordine che facesse di bronzo la statua a cavallo di quel Capitano, per porla in sulla piazza di San Giovanni e Paolo. Andrea, dunque, fatto il modello del cavallo, aveva cominciato ad armarlo per gettarlo di bronzo; quando, mediante il favore d'alcuni gentiluomini, fu deliberato che Vellano da Padova facesse la figura, ed Andrea il cavallo. La qual cosa avendo intesa Andrea, spezzato che ebbe al suo

[1] Vedasi Cicogna, *Iscrizioni Veneziane*, cap. II, pag. 298, in Vasari, a pag. 147, nota I, del vol. V.

modello le gambe e la testa, tutto sdegnato se ne tornò, senza far motto, a Firenze. Ciò udendo la Signoria, gli fece intendere che non fusse mai più ardito di tornare in Vinezia, perchè gli sarebbe tagliata la testa. Alla qual cosa, scrivendo, rispose: che se ne guarderebbe, perchè, spiccate che le avevano, non era in loro facoltà rappiccare le teste agli uomini, nè una simile alla sua giammai, come arebbe saputo lui fare di quella che egli aveva spezzata al suo cavallo, e più bella. Dopo la qual risposta, che non dispiacque a quei Signori, fu fatto ritornare con doppia provvisione a Vinezia: dove racconcio che ebbe il primo modello, lo gettò di bronzo, ma non lo finì già del tutto; perchè essendo riscaldato e raffreddato nel gettarlo, si morì in pochi giorni in quella città, lasciando imperfetta, non solamente quell' opera, ancorchè poco mancasse al rinettarla, che fu messa nel luogo dov' era destinata. »[1]

Noi non sappiamo quanto di vero vi sia in questo bel racconto del Vasari, ma certo si è che l'opera non fu condotta a termine per la morte del maestro. E se l'ultima volontà del Verrocchio fosse stata osservata, il monumento sarebbe stato terminato da Lorenzo di Credi suo scolare,[2] il quale in un istrumento del 7 ottobre 1488

[1] Vedi Vasari, vol. V, pagg. 147-148.

[2] Il testamento del Verrocchio scoperto nella Riccardiana (Gaye *Carteggio*, op. cit., vol. I, pagg. 367-369) « prova ad evidenza che egli lasciò incompiuto il modello senza gettarlo; perchè in quella carta che fu scritta in Venezia, nel 1488, nell'anno stesso in cui trapassò, è umilmente supplicata la Repubblica a permettere che Lorenzo di Credi discepolo di esso Verrocchio, e suo esecutore testamentario, finisca il cavallo che egli aveva cominciato. Ma il Senato, poco curandosi dell'ultima volontà di Andrea, affidò il compimento dell'opera ad Alessandro Leopardo, che per così insigne lavoro fu d'allora in poi conosciuto dal popolo come Alessandro del Cavallo. È però da presumersi che il modello fosse ancora quello del Verrocchio; e la congettura s'avvalora quando si guarda alle forme di quel cavallo, perchè vi si scorge palesemente lo stile fiorentino assai più vicino alle norme della corretta

fatto a Firenze, narra « che Andrea Verrocchio aveva avuto a fare dalla Signoria di Venezia il cavallo e la figura di bronzo di Bartolommeo da Bergamo, per il prezzo di 1800 ducati veneziani; e che essendosi morto il detto Andrea, quando aveva fatto solamente di terra la figura e il cavallo suddetto e quando della predetta somma gli erano stati pagati trecento ottanta ducati; esso Lorenzo aveva preso a condurre a perfezione l'opera predetta per il prezzo de' 1420 ducati che restavano. Perciò il detto Lorenzo nel giorno, mese ed anno sopra

antichità, di quello non fosse allora quello de' Veneziani scultori. È un poco strano l'elogio che fece il Cicognara di questo cavallo (tav. XXI, serie III), e per poco quasi si potrebbe considerarla censura, imperocchè dice come coll'energia del suo movimento sembri voler scender dal piedistallo: la qual cosa non ci pare encomio adatto ad opera monumentale, che dovrebbe mostrare quella *magna tranquillitas*, la quale tanto cercavano i greci artefici. Conveniamo però con lui, esserne il moto giusto, grandiose le proporzioni senza sembrarne pesanti, bene intesa la notomia, e l'azione del cavaliero accomodata a chi va rivestito tutto di grave armatura. Nella cinghia che passa sotto il ventre del cavallo si legge: ALEXANDER LEOPARDVS · V. F. OPVS: le due iniziali si possono interpretare tanto come *Venetus fecit*, quanto come *Venetus fudit.* » Ma se i meriti dello statuario spiccarono eminenti in quest'opera, non sono da meno quelli dell'architetto nell'elegante piedistallo, il più ricco e magnifico che l'arte offerisse in tal genere. Consta questa invenzione di un dado contornato da sei colonne corintie: i cui capitelli vanno fregiati da delfini, preziosa allusione alla potenza marittima allogatrice del monumento. Ricchi piedistalli le reggono: una trabeazione di mirabil profilo e di più mirabile scalpello, le chiude. Il fregio di questo sopraornato è un capolavoro di gusto e di fina squisitezza di ornamenti, come di bene accomodata composizione. In niun caso meglio che in questo poteano convenire armi disposte a trofeo e sorrette da cavalli marini. Imparino da questo cornicione gli architetti moderni a scegliere l'ornamento in modo che aiuti la significazione dell'opera, nè pongano le sfingi ove non si asconde mistero, nè facciano uscire da canestri i tritoni e gl'ipocampi per esser fregio ad opere che nulla hanno a che fare col mare e con Nettuno. » (Selvatico, *Sull'Architettura e sulla Scultura in Venezia, studi* ecc. Venezia 1847). Questo monumento fu scoperto ai 21 di marzo del 1496, avendovi speso intorno molto tempo i maestri a dorarlo, come attesta Marino Sanuto ne' suoi Diari manoscritti. (Vedi Cicogna, op. cit., vol. II, pag. 299). Queste notizie trovansi riportate in nota alla pag. 148-149 del vol. V del Vasari.

nominati, alloga a fare e condurre a fine la detta figura e cavallo di bronzo a Giovanni d'Andrea di Domenico scultore fiorentino per la detta somma, promettendo di fare in modo che la Signoria di Venezia se ne contenterebbe. L'opera, com'è noto, fu data a fare ad Alessandro Leopardo, il quale nella cinghia sotto la pancia del cavallo pose la scritta: *Alexander Leopardus venetus f.* La qual ultima lettera fu per alcuni spiegata per *fecit*, da altri *fudit.* Dal tenore del riferito strumento parrebbe che questa seconda spiegazione fosse la più vera, se è ora provato che il Verrocchio, morendo, lasciò la figura e il cavallo fatti di terra: onde al Leopardo non restò da fare che gettarli di bronzo. Il nominato Giovanni scultore era fino ad ora ignoto, ma se a lui bastava l'animo di condurre a fine l'opera cominciata dal Verrocchio, bisogna credere che fosse riputato un valentuomo. Di costui non sappiamo altro se non che nacque nel 1455, ed ebbe due fratelli minori, Bartolommeo e Domenico, che fecero la medesima arte. »[1]

Se attentamente osserviamo questa statua equestre, è da concludere che non alla semplice fusione del metallo il Leopardo abbia limitato soltanto l'opera sua, ma che ancora mettesse la mano sul modello in terra del cavallo, poichè la testa si riscontra alquanto piccola in confronto del rimanente, e sembra a noi che questa parte dell'animale non sia stata modellata con quella perfezione e larghezza di forme, come vediamo invece modellata la figura del Colleoni, nella quale si riscontra una maniera che molto ricorda, in ogni parte, quella dello scolare Leonardo da Vinci. Per la qual cosa viene per così dire ad attenuarsi il danno patito dall'arte per la

[1] Per questa notizia vedasi la vita di Lorenzo di Credi nel Vasari edito dal Sansoni, tom. IV, nota a pag. 565.

perdita della statua equestre di Francesco Sforza, Duca di Milano, dal medesimo eseguita.

Nel Museo Nazionale di Firenze, vedesi il candelabro eseguito nel 1468 per la cappella del Palazzo dei Signori.[1]

Vergine col Bambino. Marmo nel Museo Nazionale di Firenze.

Nello stesso Museo avvi anche un alto rilievo in marmo colla figura, veduta di fronte, della Vergine dinanzi ad un parapetto, sul quale essa regge diritto in piedi, sopra un cuscino, il Bambino che con la destra sollevata dà la benedizione. È un gruppo piacente, di forme gentili, pieno di grazia e di verità. Nell'alto stanno un Serafino per parte. Questo lavoro è indicato per quello che il Vasari ricorda essere prima stato in casa Medici, e poi nella camera della Duchessa di Firenze in Palazzo Vecchio.[2]

È vero che se questo lavoro mostra l'arte del Verrocchio, non è men vero che le forme di esso hanno qualche cosa di molto più gentile del consueto. E se il marmo è lavorato con molta cura, con molta finitezza e grande pulitura, non si riscontra però nel lavoro quel fare vigoroso e quella larga modellatura notabili nelle altre opere del Verrocchio. Del resto potrebbe non essere fuori del vero chi credesse, che per trovarsi il maestro molto occupato in altri lavori, avesse dato incarico d'eseguire la riproduzione in marmo del suo modello a qualche abile e giovane scultore. La quale ipotesi a noi non

[1] Dal Palazzo dei Signori passò nella R. Galleria il 4 marzo 1780. (Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. I, pag. 569-570), ed ai giorni nostri nel Museo Nazionale.

[2] Vasari, vol. V, pag. 142. « Fece il medesimo (Verrocchio), in un quadro di marmo, una Nostra Donna, di mezzo rilievo dal mezzo in su, col Figliuolo in collo; la quale già era in casa Medici, ed oggi è nella camera della Duchessa di Fiorenza, sopra una porta, come cosa bellissima. » Il catalogo del Museo ricorda che dal Palazzo passò nella Regia Galleria il 4 marzo del 1880.

sembra senza fondamento, quando confrontiamo questa scultura col lavoro in plastica che più innanzi ricorderemo, nel quale è rappresentata un' altra Madonna col Putto, che si trova nella Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova, e ancora se la confrontiamo con la scultura (altorilievo) in marmo eseguita per il monumento sepolcrale di Madonna Tornabuoni, che vedesi nel Museo Nazionale in Firenze. In questa opera sepolcrale è rappresentata Francesca di Luca Pitti, moglie di Giovanni Tornabuoni, la quale morì di parto nel 1477. L'azione è così piena di verità e di vita, che si direbbe presa dal vero; ed i tipi, i caratteri delle figure e le forme loro ci rivelano quella stessa espressione, che si riscontra nelle altre opere di questo grande artefice.[1] In questo lavoro però non si scorge quella fine e diligente esecuzione, nè la pulitura e il finimento quali si vedono nei suoi bronzi o nelle sue terre cotte. Anzi vi si osserva una tal quale durezza nel taglio ed alcune angolosità di forma. Si direbbe quasi che quella scultura attende sempre l' ultima mano del Verrocchio per esser condotta a compimento.[2]

Altorilievo per la sepoltura di Madonna Tornabuoni. Museo Nazionale di Firenze.

Nella Raccolta degli oggetti d' arte di proprietà dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova a Firenze, avvi (come già si disse) del Verrocchio un altro soggetto simile a quello della Madonna col Putto, poco fa ricordata,

[1] Pervenne alla Galleria degli Uffizi nel 1805 dallo scrittoio delle fabbriche. Al presente si trova nel Museo Nazionale. Per questo monumento vedasi il Vasari, vol. V, pag. 141; e di nuovo il Vasari edito dal Sansoni, tom. III, pag. 360, comprese le note. La figura della Fede, o della Speranza che fa parte di questo monumento trovasi a Londra presso il signor Cavendish Bentinck. (Vedi Müntz, *Les arts à la Cour des Papes*, vol. III, pag. 86).

[2] Di questa sepoltura che il Vasari (vol. V, pag. 141) ricorda a Roma nella chiesa della Minerva, dicendoci che sulla parete interna aveva dipinto alcune storie Domenico Ghirlandaio, vedi Vasari, vol. V, pag. 71. Di ciò avremo occasione di parlare nella vita di questo maestro.

Madonna col Putto. Terracotta n. Raccolta dell'Arcispedale di S. Maria Nuova in Firenze.

nel Museo Nazionale, ma con questa differenza, che quello nella Raccolta dello Spedale fu eseguito in terra cotta con molta maestria ed una modellatura larga e grandiosa. Anche in questo, la Vergine sorregge il Putto diritto in piedi e di prospetto sopra un cuscino, posto su di un parapetto. Però il Bambino è alla sinistra della Madonna, la quale vedesi alcun poco rivolta verso di lui e lo guarda con aria di compiacimento e quasi sorridente. Con le dita della mano destra sostiene lievemente il cubito del braccio destro del Bambino, che con la mano sollevata imparte la benedizione guardando innanzi a sè, quasi movendosi, e in atto di sorridere. Nell' altra mano abbassata tiene una fascia, che più sotto è sostenuta e raccolta dalla Vergine.[1] Questa bellissima terracotta si direbbe, giudicando dallo stile, che fu lavorata dopo il Putto col delfino e il Davide.

Nel panneggiamento si scorgono quel fare e quei caratteri delle vesti, i quali si vedono nel gruppo in bronzo del San Tommaso con Cristo, posto in Orsanmichele. Ed il modo col quale elegantemente è accomodato il panno sul capo della Madonna, ci fa ricordare le parole del Vasari, allora quando racconta che il Verrocchio fece « alcune teste di femmina con bell' arie ed acconciature di capelli, quali, per la sua bellezza, Leonardo da Vinci sempre imitò. »[2]

Tanto i quadri di Leonardo quanto quelli di Lorenzo di Credi, ci aiutano a giudicare della maniera di dipingere del Verrocchio, poichè, fatta eccezione d' un solo quadro, nulla può dirsi in modo certo che sia ri-

1 L'attacco del braccio colla mano destra della Vergine è stato restaurato. La parte superiore che termina ad arco (ove vedesi la colomba, simbolo dello Spirito Santo, che manda raggi), si riconosce essere un'aggiunta fatta posteriormente, e così anche la tinta plumbea del fondo. Sotto, nella base, si legge: MATER DEI ORA P.

2 Vedi Vasari, vol. V, pag. 144.

masto di lui; ed ancor questo unico esemplare noto, non fu del tutto condotto a termine, nè trovasi in troppo buone condizioni.

Vogliamo dire della tavola che il Vasari afferma aver fatto il Verrocchio a' frati di Vallombrosa colla pittura del battesimo di Cristo, nella quale opera fu aiutato da Leonardo da Vinci, allora giovinetto e suo discepolo, che vi colorì un Angiolo di sua mano, il quale era molto meglio che le altre cose.[1]

Questo dipinto è prova che anche il Verrocchio seguiva le nuove ricerche del colorire ad olio, che si andavano facendo in Firenze, e attesta altresì dello stesso procedimento tecnico che vediamo usato nei dipinti dei Pollaioli. Se essi mostrano nelle loro opere un sentimento più gagliardo, una grande energia d'azione, molto studio del nudo e segnatamente dell'anatomia, da essere le cose loro considerate come i prototipi dei successivi lavori del Signorelli e di Michelangelo; le opere del Verrocchio invece si distinguono per un disegno meno rigido, per una forma più elegante, per un sentimento più nobile e più alto, non meno che per una più savia e più equilibrata misura in tutto. È infine, quella del Verrocchio, l'arte che raggiunge il suo massimo svolgimento con lo scolare Leonardo. Dall'esame del quadro sembra infatti che egli cercasse, con questa pittura, più degli altri artefici fiorentini dei quali abbiamo parlato, di ottenere maggior luce, maggior trasparenza e maggior fusione di tinte.

In questa tavola il Salvadore è dipinto di fronte, nel mezzo, sul davanti, coi capelli fluenti ai lati del viso e coi piedi nel fiume Giordano. La figura nuda ha sui fianchi una fascia lavorata a righe rosse, verdi ed oscure. Posa fermo sulla gamba destra, mentre ha l'altra alcun

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 146.

IL BATTESIMO DI CRISTO
Pittura del Verocchio nella Galleria delle Belle Arti in Firenze

ROMA FOTOTIPIA DANESI

Battesimo di N. S. nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

poco piegata così da averne piegato alquanto anche il ginocchio: ha congiunte le mani a preghiera. Gli occhi tiene abbassati, in atto di devozione ed è con tutta la figura rivolto alcun poco al Battista, il quale è rappresentato quasi di profilo a sinistra di Cristo. Egli ha pure i piedi nell' acqua e, nell'avvicinarsi a Gesù fa forza sulla gamba destra mentre ha la sinistra un po' discosta e alquanto piegata.

Nella mano destra sollevata sul capo del Salvatore tiene la ciotola con cui gli versa l' acqua; l' altra mano abbassata e aperta posa sulla lunga e sottile asta della croce, che poggia nell'acqua; al di sotto delle dita della mano si vede il rotolo spiegato colla parola *Ecce*, probabilmente seguita dalle altre: *Agnus Dei.*[1] Dal lato opposto, ma sempre sulla riva del Giordano, quasi tutta sassosa ed appena qua e là rotta da qualche erbuccia sterile, vi sono due Angeli inginocchiati. Uno si vede per tre quarti e quasi di schiena, con lo sguardo rivolto a Cristo; coperto da un manto azzurro foderato di giallo, il quale girando sopra la spalla sinistra passa di sotto l' ascella destra, lasciando così vedere vestita la parte superiore del braccio, dove si vede una ricca orlatura punteggiata di perle. Sullo stesso braccio l'Angelo tiene le vesti di Cristo.

L'altro Angelo, veduto quasi di fronte, colle mani l'una sull'altra e appoggiate al seno, è volto dolcemente colla testa verso il compagno.

Dietro agli Angeli si alza una palma; più lontani si

[1] Indossa una veste di pelli d' agnello di tinta scura, in parte aperta sull'alto del petto in modo da lasciar vedere le sottoposte forme magre ed ossute. Anche le braccia rimangono in gran parte scoperte. Sopra la veste ha un mantello, di tinta rossiccia chiara, che girandogli di sopra la spalla sinistra, si svolge di sotto il braccio destro e si raccoglie sui fianchi, coprendo gran parte della gamba destra, mentre lascia la sinistra quasi interamente nuda.

vedono grandi massi di pietra con tinta scura, e ancor più da lungi dietro al Salvatore, sono delle montagne con picchi acuti e rocciosi. Dal fondo del dipinto, nella valle, il fiume Giordano serpeggiando in mezzo a quei monti, giunge sino sul davanti. Anche dietro alle spalle del Precursore si elevano dei massi rocciosi, coperti però alla cima di verdura, verso i quali vola un uccello. Tutto questo paesaggio spicca sul lontano azzurro del cielo. In alto, sopra alla testa di Cristo, vi è la colomba, simbolo dello Spirito Santo, la quale manda larghi e fitti raggi di luce sul Salvatore; superiormente a questa vedesi porzione delle braccia del Padre Eterno, che con le mani aperte pare voglia indicare alla colomba la via da percorrere.

Il movimento della figura di Cristo è pieno di quieto e dignitoso raccoglimento: essa ha folta, copiosa e inanellata capigliatura che scende ai lati del capo e sulle spalle; il mento poi è coperto di corta e ricciuta barba. Le forme sue sono alquanto magre e col mostrare le ossa viene a mancare ad esse la freschezza giovanile che non toglie, anche nelle persone magre, quella rotondità delle membra confacente all'età. Le mani sono piuttosto piccole, ed anche le altre proporzioni della figura non armonizzano perfettamente. Contuttociò a noi sembra di vedere in questa figura il germe e la genesi di quel tipo di Cristo che più tardi, concorrendovi le grandi qualità dell'arte, si è venuto svolgendo in Leonardo da Vinci, come si può vedere negli studi e disegni suoi, e come tutti ammirano perfetto in quello da lui dipinto a Milano nel Cenacolo di Santa Maria delle Grazie.

Il Battista ha la testa folta di capelli riccioluti che scendono dietro le spalle. In questa figura sono anche maggiori i difetti delle proporzioni; così il suo movimento è alquanto duro e stecchito. Mostra uno

studio soverchio del pittore per rendere le forme; la parte anatomica è resa con un verismo non bello, quale, pensiamo noi, dovette presentare il modello, di cui, senza darsi forse molto pensiero nella scelta, si è servito. Oltre a ciò è pure da osservare che il tipo e le forme sono d'un uomo piuttosto attempato e non sembrano acconcie a rappresentare il Precursore.[1]

Specialmente il primo dei due Angeli ha folti e ricciolti capelli riuniti da un nastro, che gli gira attorno alla fronte, e gli scendono copiosi ed inanellati intorno al viso e dietro le spalle, lasciando scoperta parte dell'orecchio. È una testa i cui nobili lineamenti hanno rilievo dalla elegante incorniciatura dei capelli, e che per sè rivela quasi in ogni sua parte qualche cosa di diverso e di nuovo, in comparazione con le altre figure del Cristo e del Battista. Avvi in quest'Angelo un'arte piena di freschezza giovanile, un disegno preciso e netto, quasi incisivo, forme elette e piacevoli. Anche la tecnica esecuzione è migliore, poichè rivela molta accuratezza nel rendere con giusta misura le forme, e lo studio di dare al colorito una luminosità trasparente. Meglio fuse sono le tinte giallognole nella luce della carne; rosee e vermiglie sulle guancie e più sulle labbra, in modo da dargli espressione giovanile di salute. Le mezze tinte sono cerulee ed azzurro-calde nelle ombre, ma il tutto è ben fuso e senza contrasti di colore, in modo da sembrare un lavoro di getto, molto bello, ben fuso e ripulito.

Il tutto è lavorato con consistenza di colore, specialmente nelle vesti, le quali però hanno forme che terminano angolose e puntute. Sono però eseguite con molta maggiore fermezza e decisione di quelle del Battista,

[1] Questa figura, come vedremo, non venne terminata.

il cui partito di pieghe veste però con giusta misura e disposizione la figura, sebbene non vi si veda ancora quel fare largo e quelle forme che abbiamo ricordate, sia nel panneggiamento della terra cotta con la Vergine e il Putto che trovasi nella Raccolta dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova, sia in quelli del gruppo in bronzo con San Tommaso e Cristo in Orsanmichele. Ad ogni modo questo Angelo può dirsi quasi il precursore di quello dipinto da Leonardo nella tavola della Vergine detta delle Roccie che è nel Louvre.

Anche il paese per la forma e per le montagne a coni e punte che fiancheggiano la vallata, in mezzo alla quale scorre il Giordano, mostra una certa rassomiglianza coi fondi dei quadri di Leonardo. Il colorito pure, per quanto molto grasso e bituminoso, è lavorato con una tecnica ancora imperfetta e difettosa; ricorda i fondi dei quadri di Leonardo, lavorati però con una tecnica perfetta; il fondo del quadro che è pure al Louvre, rappresentante il ritratto di Mona Lisa, dimostra quanto fosse perfetta l'arte del grande scolare del Verrocchio.

Dai quali confronti e analogie, noi siamo quasi indotti a credere che il giovanetto Leonardo abbia lavorato anche al paesaggio di questa tavola del Verrocchio. E diremo di più che a noi sembra di trovare nel fondo di essa la genesi di quei fondi misteriosi che si ammirano nei dipinti di Leonardo. [1]

[1] Come abbiam già avvertito, il Vasari (vol. V, pag. 146) ricorda che « in quest'opera (del Verrocchio) aiutandogli Lionardo da Vinci, allora giovanetto e suo discepolo, vi colorì un Angelo di sua mano, il quale era molto meglio che l'altre cose. » E nella vita di Leonardo, lo stesso (vol. VII, pag. 15), di nuovo racconta che « acconciossi dunque come si è detto, per via di ser Piero nella sua fanciullezza all'arte con Andrea del Verrocchio, il quale facendo una tavola, dove San Giovanni battezzava Cristo, Lionardo lavorò un Angelo che teneva alcune vesti, e benchè giovanetto, lo rendesse di tal maniera, che molto meglio delle

Da quello che abbiamo detto, noi giudichiamo che il giovane Leonardo aiutasse il maestro anco nei lavori di plastica, di oreficeria e nel gettare in bronzo. Che anzi, guardando attentamente il bronzo del Putto col delfino, troviamo in esso tanta rassomiglianza coll'arte di Leonardo, che ci siamo domandati se il giovane Da Vinci non possa avere aiutato il Verrocchio nel fare il modello in creta, e forse anche assistito al getto in bronzo. Pare a noi che confrontando questo bronzo cogli altri del Verrocchio, vi si riscontri quella differenza stessa che abbiamo osservata e che passa tra gli Angeli, e in particolare fra quello primamente indicato dal Vasari come lavoro di Leonardo, in comparazione con le due figure del Cristo e di San Giovanni Battista. Se noi non conosciamo l'anno nel quale fu fatto il bronzo del Putto col delfino, sappiamo però che quello del David fu terminato nel 1476; e benchè si riscontri in tutto e sotto ogni rapporto, una superiorità nel bronzo del David, in paragone colle figure dipinte del Salvatore e del Battista; pure a noi sembra di riconoscere caratteri, tipi e modo di render le forme, da farci supporre che intorno al 1476 fosse di già stata incominciata la pittura, e che l'inferiorità di questa in confronto col bronzo, derivi dal non trovarsi il Verrocchio, dipingendo, sul terreno suo proprio ed a lui famigliare. Così, in vero, pare a noi, che avvenisse anco del Pollaiolo.

figure d'Andrea stava l'Angelo di Lionardo: il che fu cagione che Andrea mai più non volle toccar colori, sdegnandosi che un fanciullo ne sapesse più di lui. »

Nel Vasari, edito dal Sansoni (vol. IV, pag. 22, in nota) si riferiscono documenti, i quali provano che nel 1476 Lionardo stava tuttavia nella bottega del Verrocchio. E nel Prospetto cronologico della vita e delle opere di Leonardo da Vinci (a pag. 87) si trova pure « che nel 1476 stava (Lionardo) tuttavia nella bottega del Verrocchio »: e poichè sappiamo che egli nacque nell'anno 1452, così in detto anno Leonardo non contava che 24 anni.

Queste ragioni ci fanno anche supporre che non soltanto Leonardo e Lorenzo di Credi, siano stati fra gli scolari od aiuti dei quali si servì il Verrocchio per dipingere, sotto la sua direzione, dagli schizzi o dai disegni suoi le opere da lui pensate. Egli, come Antonio Pollaiolo rispetto al fratello, dava la maggior parte del suo tempo a lavorare i modelli, le opere di scultura, oreficeria e getto in bronzo.

Quello che a noi par certo si è, che Antonio Pollaiolo come Andrea Verrocchio si rivelano più grandi nelle opere monumentali di scultura e segnatamente in quelle gettate in bronzo. Così, senza prendere alla lettera le parole del Vasari, quando dice che « vedendo il Verrocchio l' Angelo dipinto da Lionardo, fu cagione che Andrea mai più non volle toccar colori, sdegnatosi che un fanciullo ne sapesse più di lui », tuttavia ci sembra di ravvisare in esse un fondamento di vero; sia per la persuasione della grande promessa che pareva fare in arte il genio nascente del Vinci, sia perchè gli premessero di più, od a lui fossero più geniali, i lavori di scultura o del gettare in bronzo, par vero che lasciasse al Vinci la cura di portare a compimento la pittura del Battesimo di Cristo. Questa però, come si disse, non venne a quel che sembra ultimata mai, come lo dimostra la figura del Battista, nella quale soltanto la testa si può dire quasi interamente finita. [1]

[1] È vero che il dipinto ha sofferto e sono cadute delle piccole particelle del colore, e per giunta, come si ebbe a dire, è stato restaurato, ma non si può affermare che le condizioni nelle quali si trova il quadro possano unicamente dipendere dal restauro o dalla pulitura. Infatti, attentamente osservando, scorgesi nelle carni del Battista la preparazione con colore trasparente di tinta fredda e diafana; e nelle luci, giallognolo-chiare, e nelle mezze tinte freddo-azzurre, e rinvigorite a tratti con colore le ombre verdastre. Il disegno è netto, le forme, le ossa, i tendini, e persino le vene ed ogni altro particolare sono studiati ed indicati con grande precisione e nettezza, laonde è evidente che quelle parti

Madonna con Gesù e Santi nel Museo di Glasgow.

Oltre il dipinto del Battesimo, il Vasari ricorda che il Verrocchio dipinse per le monache di San Domenico di Firenze una tavola « nella quale gli parve essersi portato molto bene. »[1] Ma lo stesso Vasari non ci lasciò detto quale fosse il soggetto del quadro. Nell'*Etruria Pittrice* si trova una brutta incisione presa, si dice, dal dipinto di cui parla il Biografo aretino. Una pittura su tavola pervenne, alcuni anni sono, nelle mani

erano in tal guisa lavorate per attendere d'essere con successivo lavoro condotte a compimento. Si può anche pensare che il color rossiccio-roseo, di tinta debole, del manto di San Giovanni Battista, come quello di pari tinta delle vesti del Cristo custodite dall'Angelo, possa derivare dall'aver il colore perduta col tempo la sua vigoria. Notisi che ancor qui, sotto la tinta trasparente e diafana, scorgesi il disegno delle pieghe nettamente tracciato sull'imprimitura della tavola. La qual cosa ci sembra difficile possa essere derivata dall'essere stata, come si disse, la pittura pulita con qualche corrosivo, poichè non è rimasta traccia od almeno macchia di colore, che riveli quella pulitura; mentre nella veste si vede pur sempre intatto il fine lavoro delle orlature, fatte coll'oro. Può essere che chiamato il Verrocchio a lavori più conformi al suo genio ed all'arte sua di scultore e d'orafo, lasciasse volentieri a Leonardo la cura di condurre a termine la pittura. Ma in tal caso non si saprebbe spiegare la ragione che, alla sua volta, può avere costretto Leonardo a non dare compimento all'opera. Sembra pertanto sia da credere, che essendo Leonardo il più abile fra quanti erano nella bottega del Verrocchio, fosse chiamato dal maestro a lavorare con lui, sia nei lavori di plastica, sia in quelli di oreficeria o di getto in bronzo, e per ciò rimandasse a più tardi l'esecuzione dell'incarico di dare termine alla pittura del Battesimo di Cristo; ma progredendo egli intanto nell'arte sua, avesse commissioni e pigliasse ad eseguire lavori per conto suo proprio, e per siffatto motivo più non abbia trovato il tempo per finire la tavola del maestro. Infatti se Leonardo si trovò nel 1476 nella bottega del Verrocchio, noi sappiamo che due anni dopo, nel gennaio cioè del 1478, gli fu allogata la tavola della Cappella di San Bernardo nel Palazzo pubblico di Firenze; la quale, come già si disse, era stata otto giorni prima allogata a Piero Pollaiolo e subito a lui tolta senza che se ne sappia la cagione. È pur vero però che sebbene Leonardo riscuotesse per questa commissione un pagamento di 25 fiorini (il che lascia credere che avesse preparati gli studi e perfino messo mano al lavoro), tuttavia non la eseguì, sapendosi essere poi stata dipinta questa tavola nel 1485 da Fra Filippo Lippi, come a suo luogo vedremo. (Vedi in proposito il Vasari edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 27; nonchè in questa nostra opera la Vita dei Pollaioli, pag. 126).

[1] Vasari, vol. V, pagg. 145-146.

del dottor Alessandro Foresi in Firenze, la quale corrisponde, per il numero delle figure e per la composizione, alla incisione nell'*Etruria Pittrice*. Il detto sig. Foresi raccontava d'averla comprata da uno che l'aveva tolta dalla chiesa del Maglio, al tempo della soppressione napoleonica dei conventi, ed era indicata per la tavola che il Vasari ricorda, attribuita al Verrocchio.

In essa è rappresentata nel mezzo, seduta in trono, la Vergine alquanto rivolta a destra, colle mani giunte in atto di adorare il Bambino Gesù che è seduto sul destro ginocchio della Madre. Questi tenendo il braccio sinistro attorno all'avambraccio destro della Vergine, volge il viso e solleva l'altra mano in atto di benedire Santa Caterina da Siena, che a mani giunte gli sta dinanzi in ginocchio in atto di pregare, presentata alla Vergine ed al Bambino da San Pietro Martire. Il quale, diritto in piedi presso la Santa, tocca a questa il capo colla mano destra abbassata, quasi volesse con quell'atto avvicinarla al Bambino. Coll'altra mano regge l'asta della bandiera con sopra la croce. Dietro, ma presso la Vergine, stanno due Angeli, uno per parte, che tengono sospesa la corona sul suo capo. Vicino a San Pietro Martire, ma dietro a Santa Caterina, vedesi la figura di un Santo Vescovo pontificalmente vestito, con la mitria in capo riccamente ricamata e cosparsa di pietre, delle quali è anche adorno il bordo del suo manto. Con aria grave e dignitosa il Santo guarda dinanzi a sè. Nella mano destra abbassata e coperta dal guanto, raccoglie il manto e regge ad un tempo presso il suo fianco il lungo pastorale riccamente cesellato. Dall'altro lato del trono sta San Domenico, che tiene nella sinistra abbassata un libro chiuso, mentre con la destra sollevata accenna coll'indice alla piccola figura del Salvatore sospesa in aria, quasi sopra la testa del

Santo. Il Salvatore, racchiuso in cerchio raggiante di Serafini e Cherubini, ha la destra sollevata come in atto di benedire. Presso a San Domenico e alla sua sinistra, avvi San Jacopo apostolo volto alquanto verso Santa Caterina. Tiene nella mano destra il bastone del pellegrino, mentre coll' altra mano raccoglie sul fianco una parte del suo manto, reggendo sotto il braccio piegato un libro chiuso.

Tanto il trono, quanto le pareti laterali sono a marmi colorati, di bello stile architettonico del Rinascimento, e parimenti a marmi colorati è lavorato il pavimento. Ai lati del trono, ma al di là delle pareti, vedonsi degli alberi, che insieme colle pareti si distaccano sull' azzurro del cielo.

Le figure, di grandezza poco meno del naturale, sono ben disposte; nè manca d' interesse il motivo della Vergine col Bambino e Santa Caterina. [1]

Per la sua posa severa, la figura del Vescovo in atto di benedire, ci ricorda l' altra figura vescovile che è agli Uffizi nella tavola di Domenico Veneziano, ma più ancora la statua in bronzo di Donatello rappresentante San Lodovico di Tolosa, che vedesi sopra la porta maggiore nell' interno di Santa Croce in Firenze, e che appunto abbiamo già ricordato quando si ebbe occasione di parlare del Vescovo rappresentato nel dipinto di Domenico Veneziano. [2]

Diversa invece ed artisticamente poco piacente è la figura di San Jacopo, con le sue forme poco aggraziate e così stecchito e duro nel movimento. In generale le estremità sono brutte, mal disegnate e anatomicamente inesatte. Difettosi sono in genere il partito delle pieghe

[1] Questo dipinto il sig. Foresi lo vendette al sig. Duca di Glasgow, e trovasi presentemente nel Museo di quella città.

[2] Vedasi il nostro vol. V, a pag. 125.

e le forme, specie nelle vesti del San Jacopo, che è la figura più scadente di tutto il dipinto. Il colore è di tinta smorta e triste; la tecnica esecuzione a tempera, difettosa, e il disegno ferrigno e crudo. Può benissimo ammettersi che la composizione, e tutti gli studi delle figure siano del Verrocchio; e neppure vogliamo negare che questo possa esser quel dipinto che il Verrocchio prese a fare per le monache di San Domenico, ma è anche ben certo per noi che esso è lavoro, per tecnica esecuzione e per colorito, diverso da quello della tavola del Battesimo di Cristo; insomma come opera d' arte è ben inferiore a tutto quello che si conosce in pittura del valente maestro di Leonardo.

Per la qual cosa, ammessi gli studi preparatori per la composizione, è da credere che il Verrocchio ne affidasse ad altri l' esecuzione. Stando in questa opinione, ci siamo anche domandati se possa essersi servito per l' esecuzione di artisti della abilità di Giusto d' Andrea o di Zanobi de' Machiavelli, de' quali a noi sembra di conoscere la maniera, e dei quali avremo a suo tempo da parlare. Erano questi pittori che davano, per così dire, a cottimo l' opera loro, vagando da una bottega ad un' altra, assistendo maestri diversi nella esecuzione dei lavori che avevano preso impegno di fare. [1] Può darsi quindi che i disegni per questo dipinto siano stati forniti dal Verrocchio, ma che nel riprodurli in grande sulla tavola altri abbiano eseguito il dipinto nel modo indicato.

Madonna col Putto e Santi nella Galleria degli Uffizi in Firenze.

Un' altra tavola con figure presso a poco di grandezza naturale, trovavasi nei magazzini degli Uffizi di

[1] Vedasi frattanto quanto si disse di questi pittori nell' edizione inglese: per Giusto di Andrea di Giusto, il vol. II a pagg. 497 e 507, e per le notizie dei suoi lavori, a pag. 516. Così per Zanobi Machiavelli, lo stesso volume, a pagg. 519 e 520.

Firenze. È esposta ora nella Galleria come lavoro del Verrocchio. Nel mezzo è la Vergine in trono col Bambino seduto alla sua volta sopra un cuscino sul destro ginocchio di essa. Veste il Putto una corta tunichetta stretta in vita da una cintura, e mentre con le mani s'appoggia e pare si stringa al seno della Madre, volge gli occhi per guardare lo spettatore. La Vergine tien fermo il Putto presso di sè con la mano destra sulla spalla di lui e con la sinistra lo sorregge alla cintura della vesticciuola. In tale atto lo guarda amorevolmente tranquilla.

Da un lato, pontificalmente vestito e con la mitria vescovile in capo, è rappresentato San Zanobi, il quale, piegando il braccio, tiene nella mano sinistra sollevata il modello della città di Firenze, quasi in atto d'offrirlo alla Vergine. Coll'altra mano quasi distesa lungo il fianco, raccoglie il manto e sorregge ad un tempo il pastorale che appoggia alla spalla destra ed al pavimento. Dall'altro lato sta, quasi di fronte, San Giovanni Battista, coperto in parte dalla pelle d'agnello e in parte dal manto: ha la mano destra piegata al petto e coll'altra abbassata stringe l'asta della croce, dalla quale si svolge il rotolo colle parole *Ecce Agnus Dei*. Sul davanti del trono è inginocchiato, da una parte San Francesco colle braccia in croce sul petto e tenendo la croce in una mano, il quale volge lo sguardo verso la Vergine, dall'altro lato avvi San Niccolò di Bari parimente inginocchiato: è vestito pontificalmente ed ha la mitra vescovile in capo. Guarda verso lo spettatore; ha nella mano sinistra un libro chiuso con sopra tre palle e stringe con l'altra l'asta del pastorale al quale s'appoggia. Pavimento, trono e pareti sono formati di marmi colorati. Le pareti ed il trono finiscono in alto con una cornice di buono stile architettonico, al di là della quale vedonsi alcune cime

d'alberi che staccano sul cielo in parte azzurro e in parte nuvoloso. I tipi, i caratteri, le forme, ed anche l'espressione delle figure, nonchè il disegno e il modo di drappeggiare, mostrano qualcosa di diverso dalla maniera del Verrocchio. Però le orlature ricamate delle vesti, le mitre, i pastorali, e la croce di San Francesco sono una imitazione dei fini ed eleganti lavori di oreficeria e cesello, quali potevano uscire dalla bottega del Verrocchio. Ma noi non crediamo questo dipinto a tempera lavoro di mano di quel maestro, il quale mostra nelle altre sue opere una maestria d'esecuzione e di composizione assai superiore. In questo lavoro la parte meglio eseguita sono gli accessorii, condotti con molta precisione e diligenza.[1]

Avendo cercato di definire come meglio si è potuto le maniere del Verrocchio, di Leonardo e di Lorenzo di Credi, ci pare di poter ora prendere in esame alcuni dipinti attribuiti al Verrocchio, oppure a Leonardo.

Museo di Berlino. La Vergine, il Putto e S. Gio. Batt.

Nel Museo di Berlino, al N. 104 del catalogo, è indicato come opera del Verrocchio un tondo in tavola con figure la metà circa del vero, rappresentante in un interno la Vergine col Bambino sulle ginocchia in atto di accarezzare il giovinetto Battista. È un mediocre lavoro di qualche giovane pittore che seguì la maniera del Verrocchio. La composizione potrebbe anche derivare

[1] Il dipinto (non indicato nell'ultimo catalogo) è in alcune sue parti oscurato nel colore ed in altre il colore è venuto inegualmente a mancare, così da lasciar vedere la sottoposta preparazione. Nella tavola vedonsi anche due spacchi dall'alto al basso. Uno, alla destra della Vergine, taglia in due la pittura del cielo, gli alberi, la finta parete, il braccio di San Zanobi ed una parte della testa e della figura di San Francesco. Il secondo, dall'altro lato, taglia pure la pittura del fondo e passa sul braccio del San Niccola. Si cercò di riempire il vuoto degli spacchi e poi di colorirli, ma la tinta è divenuta oggi scura e pesante. Questa tavola l'abbiamo veduta in questi giorni esposta nella seconda sala della Scuola toscana, nella Galleria degli Uffizi.

da un qualche schizzo del maestro, ma il modo di rendere le forme, il disegno, lo stile delle pieghe ed il colorito stanno a dimostrarlo un lavoro inferiore anco a quelli di Lorenzo di Credi, del quale il pittore mostra d' avere imitato anche la sua maniera.

La Vergine col Bambino, nel detto Museo.

Nello stesso Museo è anche indicato col N. 104 un altro dipinto attribuito al Verrocchio e rappresentante, con figure minori del naturale, la Vergine seduta e volta alquanto alla sua destra, che sostiene il Bambino Gesù. Il quale con le braccia distese e le mani aperte mostra desiderio di abbracciare la Madre che egli guarda. Il fondo da un lato è formato da un masso roccioso che sta nel mezzo d' una valle; dall' altro, si vedono colline con alberi. Più lontano sono una città e delle montagne. Il dipinto fu acquistato dal Museo di Berlino dopo l'ultima nostra visita. Ma, giudicando dalla fotografia, si riconoscono quei caratteri, quel tipo, quelle forme e quel modo di vestire e di accomodare il velo, od il panno sui capelli, da farci credere che sia lavoro uscito dalla bottega del Verrocchio.

Pietroburgo. Galleria dell' Eremitaggio. La Vergine col Putto, S. Giovanni ed Angeli.

Pietroburgo. Nella Galleria dell' Eremitaggio si trova pure un tondo in tavola attribuito al Verrocchio, rappresentante, seduta in trono, la Vergine col Bambino sulle ginocchia. Sul davanti sono due Angeli in ginocchio, l' uno dei quali suona il violoncello, l' altro la viola, e San Giovanni sta in atto di salire i gradini del trono. Ai lati è dipinto un muro basso, e nel fondo vedesi la campagna che stacca sull' azzurro del cielo. Il colorito è alquanto basso di tinta; difettose sono le forme ed anche il panneggiare, fiacca e mediocre è la tecnica esecuzione. [1] Ogni parte del lavoro dimostra che esso è opera d' un paziente pittore fiorentino, ma di mediocre

[1] La Madonna è all'incirca della grandezza naturale. La pittura fu trasportata dalla tavola su tela, ed è indicata col n° 1.

merito artistico, il quale mostra di seguire la maniera stessa che abbiamo esaminata nel tondo testè ricordato per il primo nella Galleria di Berlino.

Raccolta Von Lazarew. La Vergine, il Putto e Santi.

Pietroburgo. Nella Raccolta dei quadri del signor von Lazarew è pure indicato come opera del Verrocchio, un altro tondo in tavola rappresentante, sopra un fondo di paese, e con figure di metà circa il naturale, la Vergine che adora il Bambino. Da un lato sta S. Francesco, dall'altro S. Girolamo. Questo dipinto mostra pure caratteri analoghi a quelli del tondo ricordato nella Galleria dell' Eremitaggio.

Londra. Raccolta March. di Westminster. La Vergine, il Putto, S. Giovanni ed Angeli.

Londra. Nella raccolta del Marchesato di Westminster è pure attribuito al Verrocchio un tondo in tavola colla Vergine che tiene seduto sul ginocchio sinistro il Bambino Gesù, al quale un Angelo presenta San Giovannino. Dall' altro lato è un altro Angelo con dei fiori. Anco questo dipinto mostra la stessa somiglianza e gli stessi caratteri dei due tondi in tavola poco prima esaminati e ricordati. [1]

Dresda, Galleria. La Vergine, il Putto e S. Giovanni.

Dresda. Anche in questa Galleria abbiamo veduto un tondo in tavola con figure la metà del vero, rappresentante in un interno di camera, la Madonna col Bambino sulle ginocchia, al quale porge un frutto. Da un lato è San Giovannino in atto di adorare; dall'altro vedonsi, dall'apertura della finestra, una città, e più da lungi, le montagne che staccano sull' azzurro del cielo. È un dipinto eseguito con maggior cura e diligenza dei tre tondi testè ricordati, e mostra d' essere un'opera giovanile di artista, che, più che ad altri, s' avvicina alla maniera di Lorenzo di Credi. [2]

[1] Questo dipinto era stato esposto anco nella grande Mostra degli oggetti d'arte di Manchester, dove, col n° 69, era indicato quale opera del Verrocchio.

[2] Quando noi abbiamo visto la prima volta a Londra presso il negoziante Woodburn questo dipinto (che nella Galleria di Dresda ha il nu-

Monaco. Gall. Reale. Tobia e Arcangeli.

Monaco. Nella Galleria Reale era indicata come opera del Verrocchio la pittura in tavola rappresentante Tobia e i tre Arcangeli. Il quale lavoro può essere classificato come appartenente a qualche seguace del Botticelli o dello scolare suo Filippino. [1]

La Vergine e San Giuseppe che adorano il Bambino.

Nella stessa Galleria è un tondo che rappresenta, fra una rovina di pietre, la Vergine e San Giuseppe che adorano in ginocchio il Bambino Gesù posto in terra. Neppur questo può appartenere al Verrocchio. [2]

Londra. Galleria Baring. La Vergine col Putto.

Londra. Nella Galleria Baring vedevasi una tavoletta rappresentante di fronte la Vergine che, sopra di un mu-

mero 30 del catalogo), era attribuito a Lorenzo di Credi. Dopo l'acquisto fattone dalla Galleria di Dresda, venne invece attribuito a Leonardo da Vinci, sotto il cui nome è tuttora registrato.

[1] Questo dipinto, dapprima indicato col n° 542, ha oggi il n° 1016. Fu di proprietà del Re Lodovico I, e passò nel 1850 in proprietà dello Stato. La composizione è identica a quella d'un dipinto che con lo stesso soggetto avremo occasione di ricordare. Esso trovasi nella Galleria dei quadri degli antichi maestri nell'Accademia di Belle Arti in Firenze; è stato attribuito tanto al Pollaiolo quanto al Verrocchio ed è indicato in questa Galleria come un' opera della scuola del Botticelli.

[2] Da prima era indicato col n° 562, ed era attribuito al Verrocchio. Ora porta il n° 1018. Pervenne dalla Galleria Borghese dalla quale fu acquistato nel 1808 dal Direttore Dillis. Nell'ultimo catalogo si osserva essere copia d'un tondo in tavola che vedevasi nella prima stanza della Galleria Borghese col n° 54 e attribuito a Lorenzo di Credi. Per certo esso è una bella composizione, che indica la sua provenienza dalla scuola del Verrocchio, ma la tecnica esecuzione del dipinto mostra qualcosa di diverso; è più decisa e ferma tanto nei contorni, quanto nel modo col quale sono rese le forme. Ha pure uno smalto di colore di tinta giallastra alquanto bassa di tono con ombre olivastre scure, che non abbiamo veduto mai nei dipinti di Lorenzo di Credi, e che ci fa pensare invece alla maniera di Piero di Cosimo Rosselli. E potrebbe anco darsi che Piero lo eseguisse da qualche disegno, o schizzo di quei maestri. Nel qual caso converrebbe classificarlo fra le opere giovanili di Piero, prima cioè che si abbandonasse alle stranezze delle quali fan fede alcune delle posteriori sue pitture. Il Vasari racconta nel vol. VII, pagina 115, che Pier di Cosimo « diede opera al colorire a olio, avendo visto certe cose di Lionardo fumeggiate e finite con quella diligenza estrema, che soleva Lionardo quando e' voleva mostrar l'arte; e così Piero, piacendoli quel modo, cercava imitarlo, quantunque egli fusse poi molto lontano da Lionardo, e dall'altre maniere assai stravagante, perchè bene si può dire che e' la mutasse quasi a ciò ch' e' faceva. »

ricciolo, tiene ritto in piedi il Bambino, il quale si regge col braccio sinistro alla spalla della Madre, e con l'altra mano benedice. Sotto il piede destro tiene un libro chiuso sul quale la Vergine posa la mano sinistra. Da un lato pende una tenda, dall' altro vedesi da lontano un paese con un colle, sulla cima del quale sta un castello. Questo grazioso quadretto non è certamente della Scuola fiorentina, ma a noi sembra di Andrea Solario pittore lombardo, della scuola di Leonardo, alla quale l'abbiamo attribuito. [1]

Londra. Gall. Bromlay. Profilo di donna.

Londra. Nella Galleria Bromlay e proveniente dalla Raccolta del poeta Rogers, abbiamo veduto dipinto di profilo il busto d' una giovane donna signorilmente vestita, con ornamenti d' oro in capo. Questo dipinto che da prima era stato indicato come lavoro del Verrocchio e successivamente del Pollaiolo, mostra invece la maniera di Filippino Lippi, e crediamo che possa essere un bel lavoro dei primi anni di Raffaellino del Garbo scolare di Filippino. [2]

Oxford. Galleria dell'Università. La SS. Trinità.

Oxford. Nella Galleria dell' Università avvi un tondo colla pittura della Santissima Trinità attribuito al Verrocchio. Ma i caratteri del dipinto non sono quelli di lui nè della sua scuola. Essi ricordano invece quelli dei lavori del pittore senese Girolamo del Pacchia, vissuto alcun tempo dopo.

Germania. Gall. di Meiningen. La Vergine col Putto ed Angeli.

Germania. Nella Galleria di Meiningen vedesi un tondo in tavola rappresentante la Madonna col Bambino fra due Angeli. È un dipinto ridotto in cattiva condizione, i cui caratteri rivelano un seguace della maniera di Filippino, e dello scolare suo Raffaellino del Garbo.

[1] Vedasi per ora la nostra *History of painting in North Italy*, vol. II, pag. 60.

[2] La pittura è su tavola; il busto è di grandezza poco meno del naturale. Da un lato del quadro vedesi dipinto uno stemma gentilizio indicato per quello della famiglia Soderini.

Napoli. Museo.

Napoli, Museo. Sono indicate quali opere del Verrocchio le seguenti pitture in tavola. Sotto il n. 14, una Assunzione della Vergine portata in cielo da due Angeli e circondata da molti altri che cantano e sonano. In alto vedesi il Padre Eterno a braccia aperte in atto di riceverla. Sotto il n. 8 è una Santa Martire colla palma nella destra e il libro nella sinistra mano: sotto il n. 20 è San Lodovico vescovo, pontificamente vestito: sotto il n. 55 Sant'Antonio da Padova e sotto il n. 59 San Francesco d'Assisi. Tutte le figure di queste tavole sono dipinte su fondo dorato. Mezze figure invece, egualmente dipinte su fondo dorato, e con gli stessi caratteri, sono le seguenti: sotto il n. 13 Santa Chiara col ciborio nella dedestra e il libro nell'altra mano: sotto il n. 19 San Bernardino da Siena: sotto il n. 37 San Girolamo, e sotto il n. 54 Santa Maria Maddalena col vaso dell'unguento in mano. È evidente che un tempo tutte queste tavole dovevano formare un sol quadro, ma i caratteri della pittura escludono che sia lavoro di Scuola fiorentina, e neppure di Scuola napoletana. Essi invece ricordano la maniera dei pittori del Reno e della Westfaglia del secolo XV, dei quali avremo occasione di riparlare per altri lavori che della stessa maniera si trovano in Napoli.

Vogliamo ora ricordare quei dipinti che, come abbiamo già osservato nella vita dei Peselli, alcuni critici hanno creduto di potere attribuire ai Pollaioli. Fino d'allora fu detto che invece ci pareva più probabile potesse esserne stato autore un altro artista, e cioè il Verrocchio. I dipinti, di cui ora intendiamo discorrere, sono i seguenti.

Berlino, Museo. La Vergine col Putto.

Berlino, Museo. Una tavola che rappresenta di fronte la Vergine, la quale, sopra un parapetto e davanti a sè, regge dritto in piedi il Bambino che con la destra alzata benedice, mentre tiene l'altra abbassata ed aperta

sopra la fascia che gli cinge i fianchi ed è in parte raccolta dalla mano destra della divina Madre. Dietro vedesi un muricciuolo: il rimanente del fondo è formato dalla campagna, rotta qua e là da macchie d'alberi che staccano sull'azzurro del cielo. La fronte della Vergine, anche più di quella del Putto, è larga e spaziosa. Il modo con cui sono rese le forme del nudo, il disegno, la foggia elegante del panneggiare, anche la forma delle pieghe, come l'acconciatura stessa del capo della Vergine, formata con un fine drappo che dai capelli le scende sulle spalle, sono caratteri che, insieme con la mossa quieta e dignitosa delle figure, appariscono piuttosto simili alla maniera del Verrocchio, che non a quella dei Pollaioli. Il colorito luminoso delle carni è così trasparente nelle ombre giallognole, da lasciar vedere sull' imprimitura della tavola la sottoposta preparazione verdastra. È vigoroso il colore rosso lacca della veste raccolta e stretta a metà della vita da una fascia, ed è pure gagliardo l' azzurro del manto riunito, presso il collo, da un ricco fermaglio. La pittura, che nella sua tecnica esecuzione ricorda il modo di trattare la tempera , è condotta con molta cura e diligenza. A noi sembra un lavoro eseguito molto coscienziosamente nella bottega del Verrocchio da un abile giovane pittore, che siasi servito di qualche disegno o di qualche lavoro in plastica del maestro. Questa graziosa pittura, secondo quel che narrava il dottor Waagen, già direttore del Museo, fu giudicata lavoro giovanile di Leonardo da Vinci. Il dipinto è indicato nella Galleria col n. 108. La Madonna è rappresentata in mezza figura, con proporzioni poco meno del vero, mentre è intera e al naturale la figura del Bambino. Il dipinto ben conservato pervenne dalla Galleria Solly e poi passò nel Museo l' anno 1821.

Roma. Raccolta Patrizi. La Vergine col Putto.

Roma. Fra i quadri posseduti dal marchese Patrizi di Roma vedemmo una tavola, nella quale, su fondo di paese, era rappresentato lo stesso soggetto della Vergine, che sopra un parapetto tiene ritto il Putto in atto di benedire. Anche questo dipinto ci parve un bell'esemplare di fine e diligente esecuzione, con tipi e caratteri piacenti ed un colorito, che ricordava anch'esso il modo di trattare la tempera, ben nutrito e vigoroso di tinte. Le figure hanno forme piuttosto asciutte, magre ed ossute; le pieghe delle vesti sono angolose e ricordano in ciò la maniera dei Pollaioli. Si direbbe un quadro lavorato da qualche abile e giovane pittore che erasi messo a seguire tanto la maniera del Verrocchio quanto quella dei Pollaioli.[1]

Londra. Galleria Barker. La Vergine col Putto.

Londra. Nella Galleria Barker vedevasi una pittura a tempera su tavola, con lo stesso soggetto, la quale dopo la morte di quel Signore, fu comperata dal signor Alessandro Castellani e portata a Roma. Anche in questa tavola la Vergine sorregge con la mano diritta, sopra un parapetto, il Bambino ritto in piedi e rivolto allo spettatore: tiene la sinistra sopra un libro collocato sul parapetto. Il Putto colla destra sollevata dà la benedizione, e sostiene con l'altra mano una cordicella, alla quale è legato un uccellino. La tecnica esecuzione è di molto inferiore a quella dei dipinti esaminati. Nella detta Galleria questo dipinto era attribuito al Pesello. Riveduto il dipinto in Roma nell'occasione della vendita che fecero gli eredi di tutti gli oggetti d'arte posseduti da Alessandro Castellani, ci siamo persuasi che per la sua tecnica esecuzione, per il colorito e per il disegno, potrebbe meglio attribuirsi a qualche pittore della Scuola um-

[1] La Vergine è qui pure in mezza figura di grandezza naturale, mentre è intera quella del Putto. Tale pittura erasi alquanto oscurata nelle tinte.

bra di quel tempo; il qual pittore si servisse per eseguirlo d'un disegno del Verrocchio, oppure del Pollaiolo peggiorando in tutto tanto le forme quanto il tipo delle figure.

Napoli. Museo. La Vergine col Putto.

Napoli. Con soggetto simile, è nel Museo di Napoli una tavola la quale studiata nella sua tecnica esecuzione può essere attribuita ad un pittore della Scuola umbra, il quale mostra d'aver seguito, assai mediocremente però, la maniera del Bonfigli e di Fiorenzo di Lorenzo. A parer nostro potrebbe questo dipinto essere stato eseguito dal Melanzio, mediocre pittore di quella scuola. [1] Nel finto basamento avvi uno stemma gentilizio, e nel mezzo scritto l'anno 1484. Questo quadro, indicato col n. 106, è collocato, come lavoro di Scuola fiorentina, nella sala dei quadri bizantini e degli antichi toscani.

Francoforte. Galler. Städel. La Vergine col Putto.

Francoforte. Nella Galleria Städel è un'altra tavola attribuita al Pesello, con la Vergine che regge ritto in piedi il Putto sopra un cuscino collocato sopra una balaustrata. I tipi ed anche il modo col quale sono rese le forme, ricordano i disegni del Verrocchio non solo, ma ancora il gruppo d'alto rilievo in terra cotta da noi già ricordato nell'Arcispedale di Santa Maria Nuova a Firenze collo stesso soggetto della Vergine, la quale sostiene ritto in piedi il Putto sopra un cuscino posto su un parapetto, in atto di dare con la destra la benedizione, mentre ha l'altra mano abbassata. Questo dipinto è lavorato con poco colore unito ad una forte tempera, trasparente in modo da lasciar sempre vedere il disegno tracciato sulla imprimitura della tavola. Le carni hanno tinta giallognola chiara, e verdastre sono le ombre; vaghi e vivaci i colori della veste rossa a orlature dorate, e del manto azzurro, riunito al collo da un ricco fermaglio.

[1] Per questo pittore vedi la nostra *History of painting in Italy;* London, John Murray, 1866, vol. III, pag. 362 e seguenti.

Il capo è coperto da un velo, che le scende sulle spalle. Nel fondo è dipinto l'interno d'una stanza, dalla cui finestra scorgesi la campagna. Il lavoro è eseguito con molta diligenza e nitidezza, e la sua tecnica esecuzione ricorda piuttosto quella di Lorenzo di Credi anzichè di altro pittore a noi noto.[1]

Londra. Galleria Nazionale. La Vergine col Putto ed Angeli.

Londra. Nella Galleria Nazionale abbiamo veduto un bel dipinto in tavola attribuito ad Antonio Pollaiolo. Rappresenta la Vergine seduta che, a mani giunte, adora il Bambino sostenuto nudo e disteso supino sulle sue ginocchia. Il Bambino ha lo sguardo rivolto alla divina Madre e sta per mettere in bocca un lampone che tiene nella mano destra. Da un lato e dall' altro sta un Angelo; in alto vedesi una tenda sollevata dalle parti. Il fondo rappresenta una campagna con montagne e cielo. Se noi dovessimo descrivere le forme di un Putto disegnato o dipinto da Lorenzo di Credi, il modello si avrebbe preciso in questa tavola. La rotondità eccessiva delle forme, la quasi deficienza del collo, la testa grossa col cranio sporgente, il modo stesso col quale sono disegnate le giunture a linee curve e rientranti, sono tutte particolarità che si osservano nei disegni del Verrocchio, di Leonardo, e con maggiore larghezza di Lorenzo di Credi. L'Angelo dipinto alla sinistra della Vergine sorregge con moto grazioso il Bambino, mentre col capo rivolto allo spettatore sembra stia per presentarglielo. Il tipo, le forme dell' Angelo ed il modo col quale i suoi riccioluti capelli gli incorniciano i graziosi lineamenti, ricordano gli Angeli del Verrocchio e di Leonardo. La stessa rassomiglianza mostra anche l'altro Angelo che, visto per tre quarti, tiene piegata al petto una mano, mentre nell' altra abbassata ha uno

[1] Nella Galleria è indicato col n° 8. La mezza figura della Vergine è poco meno del naturale: intera è quella del Putto.

stelo di gigli fioriti, ed è rivolto con dolce espressione alla Vergine. Anche la Madonna ha tipo e forme piuttosto piene, fronte spaziosa, e il capo adornato da un fine drappo che le scende ai lati sul collo e lungo la figura. La sua posa tranquilla e dignitosa, le mani, come quelle degli Angeli, alquanto larghe ma con dita sottili; il modo elegante col quale le figure sono vestite, la forma delle pieghe, gli ornamenti e le ricche orlature delle vesti finamente ricamate in oro, ricordano assai più la maniera del Verrocchio anzichè quella dei Pollaioli. Il colore è a tempera, ma di tinta chiara, luminoso, ben nutrito e ben fuso insieme. Le forme, ed ogni particolare sono indicati con molta precisione e nettezza di disegno come si osserva specialmente nei lavori di Lorenzo di Credi, in confronto con quelli d'altro pittore. Per questo motivo noi ci siamo domandati se questo diligente e studiato lavoro possa essere opera giovanile di Lorenzo.[1] Ultimamente abbiamo veduto nella Raccolta dei disegni del Verrocchio conservati nella Galleria degli Uffizi, uno che dovrebbe essere stato fatto per questo dipinto.[2]

[1] La tenda è di color rosso a ricami dorati: la Vergine porta sul capo un fino drappo. Il manto è azzurro e la veste rossa, lavorata in mezzo all'orlatura con fini ricami. Il Bambino è solo in parte coperto con un pannolino. L'Angelo a sinistra indossa una veste azzurra, coperta in parte sulla spalla dalla fodera del manto rosso. L'altro Angelo veste una tunichetta chiara giallognola ed una sottoveste rossa lumeggiata a oro. Dall'apertura della manica vedesi la detta sottoveste. Ogni cosa è finamente ricamata in oro e cosparsa di finte pietre preziose e di perle. Le figure sono poco meno della grandezza naturale. Il dipinto fu comprato in Firenze dal sig. M. L. Hombert per la Galleria di Londra nel 1857 come opera di Domenico Ghirlandaio, e si trovava prima presso la famiglia Contugi di Volterra. Da qualcuno si giudicò invece lavoro di Pier della Francesca; da altri di Antonio Pollaiolo: sotto questo nome fu esposto a Londra nella Galleria Nazionale, col num. 296. Presentemente è indicato come opera della Scuola fiorentina del secolo XV.

[2] Il disegno è eseguito con molta maestria a punta d'argento su

Il Vasari (vol. VIII, pag. 203), dopo averci raccontato che Lorenzo di Credi nella bottega del Verocchio, « avendo per compagni e per amici, sebbene concorrenti, Pietro Perugino e Lionardo da Vinci, attese con ogni diligenza alla pittura. E perchè a Lorenzo piaceva fuor di modo la maniera di Lionardo, la seppe così bene imitare, che niuno fu nella pulitezza e nel finir l' opere con diligenza l' imitasse più di lui. »

Abbiamo già detto che nella Portata al Catasto dell' anno 1480-1481 di monna Lisa, vedova di Andrea di Oderico orafo e madre di Lorenzo, si legge che questi aveva 21 anno e che stava a dipingere col Verrocchio per il salario di 12 fiorini all' anno. [1] E nel Vasari edito dal Sansoni (tom. IV, pag. 564, in nota) si avverte: « Pare che Lorenzo di Credi fosse di cognome Barducci. Nel libro di Possessioni e Commessi dello Spedale di S. Maria Nuova dall' anno 1485 al 1488, si legge sotto l' anno 1486, a c. 525, tergo: « Lorenzo d'Andrea » d' Oderigo Barducci a dipintore in bottega d' An» drea Verocchio, tolse da noi a pigione per anni tre » chominciando a dì 15 d'agosto 1486. » Così pare a noi non sia irragionevole il credere che il dipinto che ora si trova a Londra, sia opera d' uno scolare del Verrocchio, il quale deve essersi trovato nella bottega, e lo abbiamo già notato, insieme con Pietro Pe-

carta leggermente colorata. La Vergine sta seduta nel mezzo, ma volta alcun poco sul fianco, a mani giunte, verso il Bambino, sostenuto in parte da un giovanetto che guarda verso l' osservatore. Del giovanetto non si vede che una parte della figura. Il Putto colle mani sollevate è rivolto alla Vergine. Dall' altro lato un altro giovanetto colla mano sinistra al petto è volto in atto sorridente al Bambino, mentre, colla mano dell' altro braccio piegato, pare si faccia innanzi. Questo bel disegno, indicato come opera del Verrocchio col n° 445, fu ricordato anco dal Bode (vedi *Jahrbuch der Kgl. Preuss-Kunstsammlungen*, 1881, S. 69 ff.) come il disegno del dipinto della Galleria di Londra.

[1] Vedi *Tavola Alfabetica*, nel Vasari, vol. XIV, ed. Le Monnier, pag. XXV.

rugino,[1] come lo fanno giudicare i caratteri stessi della pittura. Perciò abbiamo messo avanti il nome di Lorenzo di Credi per il più probabile autore del quadro.

Fu già avvertito che il Verrocchio morì in Venezia l'anno 1488, e Lorenzo di Credi ne condusse le ossa a Firenze, riponendole nella cappella di Sant'Ambrogio dentro la sepoltura di ser Michele di Cione; dove sopra la lapide sono incise queste parole:

SER MICHAELIS DE CIONIS ET SUORUM;

ed appresso:

HIC OSSA JACENT ANDREAE VERRÓCCHII QUI
OBIIT VENETIIS MCCCCLXXXVIII.[2]

Il Vasari racconta ancora che « fu discepolo del medesimo Andrea, Piero Perugino e Lionardo da Vinci; de' quali si parlerà a suo luogo; e Francesco di Simone Fiorentino,[3] che lavorò in Bologna, nella chiesa di San

[1] Vedasi cosa si disse a pag. 168, parlando del gruppo in bronzo rappresentante l'Incredulità di San Tommaso, in Orsanmichele.

[2] Questa iscrizione già fino dai tempi del Rosselli, cioè nel 1657, non esisteva più in S. Ambrogio, ed egli la riporta nel suo *Sepoltuario*, copiandola dal Vasari; il quale leggendo in principio di essa una S. col punto, la interpretò per *Ser* invece di *Sepulchrum*. Il Baldinucci copiò il Vasari e cadde nello stesso errore. (Bottari). Più tardi poi il sepolcro fu adornato con questo epitaffio:

IL VERROCCHIO.

Se il mondo adorno resi,
Mercè delle belle opre alte e superne,
Son di me lumi accesi
Fabbriche, bronzi, marmi in statue eterne.

Così termina nella prima edizione. L'autore di questo epitaffio era degno di nascere nel Seicento, giacchè ne aveva anticipatamente sortito il gusto poetico. (Vedi Vasari, ediz. Sansoni, tomo III, pag. 372, in nota.)

[3] Questo Francesco nacque nel 1440 da quel Simone di Giovanni Ferrucci da Fiesole che il Vasari dice fratello di Donatello, ma veramente non fu che suo discepolo. (Vedi Vasari, edito dal Sansoni, vol. III, pag. 371, in nota.)

Domenico, una sepoltura di marmo con molte figure piccole, che alla maniera paiono di Andrea; la quale fu fatta per messer Alessandro Tartaglia, Imolese, dottore, [1] ed un' altra in San Brancazio di Firenze, che risponde in sagrestia ed in una cappella di chiesa, per messer Pier Minerbetti cavaliere. [2] Fu suo allievo ancora Agnolo di Polo, che di terra lavorò molto praticamente, ed ha pieno la città di cose di sua mano; e se avesse voluto attender all' arte da senno, arebbe fatte

[1] Questa sepoltura di Alessandro Tartagni, e non Tartaglia, ricca d'ogni genere di ornamenti, è dal Cicognara riposta non solo tra i più insigni monumenti di Bologna, ma eziandio tra le più belle opere del secolo XV. Se ne vede un intaglio nella tav. XXVIII, serie seconda, della sua *Storia*. Il Tartagni morì nel 1477, di 53 anni, come dice l'epitaffio, sotto il quale lo scultore pose il suo nome in questa guisa: OPERA . FRANCIS · SIMONIS · FLOREN. Di questo Francesco di Simone è in Bologna una sepoltura d'un Fiesco, la quale dalla chiesa di San Francesco fu trasportata alla Certosa (vedi Lamo, *Graticola*, pag. 26 e nota). Alle opere fatte da Francesco, ricordate dal Vasari e dalla nota antecedente, noi aggiungiamo che nel 1469 egli scolpì la lapide di marmo per la sepoltura di Saracino Pucci nella sua cappella ai Servi; che nel 1485 lavorò varj ornamenti per la facciata della Cattedrale di Prato, e fece nel 1487 per l'altar maggiore di detta chiesa un ciborio di marmo. In Firenze era di sua mano la sepoltura di Lemmo Balducci fondatore dello Spedale di San Matteo, la quale nell' anno 1735 fu trasportata dentro la chiesa di San Matteo; ma, per la poca capacità del luogo, spogliata dell'arco e dell'imbasamento, conservando soltanto la testa di Lemmo di tutto tondo che era dentro una nicchia in alto della detta sepoltura. Finalmente fu Francesco fra coloro che presentarono un disegno nel memorabile concorso aperto in Firenze nel 1490 da Lorenzo il Magnifico per la nuova facciata di Santa Maria del Fiore. Egli morì a' dì 23 marzo 1493 e fu sepolto in San Pier Maggiore. Ebbe tre figli maschi, che fecero la medesima arte, tra' quali fu Bastiano, che, come abbiamo detto altrove, scolpì il monumento di papa Pio III. Per queste notizie vedi Vasari (edito dal Sansoni), tomo III, pag. 371, in nota.

[2] Vedasi Vasari, vol. V, pag. 151, ed in nota si riporta che « il Richa, a' tempi del quale la chiesa era nel suo essere, riferisce l'epitaffio di Piero Minerbetti, il quale morì nel 1482 di settant'anni (*Chiese Fiorentine*, vol. III, pag. 319). Spogliata la chiesa di quanto aveva di più pregevole, nel 1808, quando fu soppressa, e in suo luogo posta la Direzione della Lotteria, non c'è riuscito di sapere qual fortuna sia toccata al monumento del Minerbetti. »

cose bellissime.[1] Ma più di tutti (seguita il Vasari) fu amato da lui Lorenzo di Credi, il quale ricondusse l'ossa di lui da Vinezia» a Firenze.[2]

[1] Vasari, vol. V, pag. 151.

[2] Il Vasari (vol. V, pag. 144) ricorda che Andrea Verrocchio « fece i cartoni d'alcuni quadri di storie, e dopo li cominciò a metter in opera di colori; ma, qual si fosse la cagione, rimasero imperfetti. Sono alcuni disegni di sua mano nel nostro Libro, fatti con molta pacienza e grandissimo giudizio; infra i quali sono alcune teste di femmina con bell'arie ed acconciature di capelli, quali, per la sua bellezza, Lionardo da Vinci sempre imitò. Sonovi ancora due cavalli, con il modo delle misure e centine da farli di piccioli grandi, che vengano proporzionati e senza errori: e di rilievo di terra cotta è appresso di me una testa di cavallo ritratta dall' antico, che è cosa rara; ed alcuni altri, pure in carta, n'ha il molto reverendo Don Vincenzio Borghini nel suo Libro .... e fra gli altri, un disegno di sepoltura, da lui fatto in Vinegia per un doge; ed una storia de'Magi che adorano Cristo; ed una testa d'una donna, finissima quanto si possa, dipinta in carta. » Tanto di questi cartoni, disegni e lavori di cui parla il Biografo aretino nel passo surriferito, quanto di quei lavori ai quali accenna nei passi da noi citati à pag. 162, non possiamo render conto veruno. (Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo III pag. 361, nota.)

CAPITOLO QUINTO

SANDRO BOTTICELLI

Descrivendo il « Martirio di San Pietro » dipinto da Filippino Lippi nella cappella Brancacci, il Vasari dice che ivi è ritratto « Sandro Botticello suo maestro. »[1] Il ritratto del Botticelli è certo quella figura nel mezzo della parete, che si presenta di profilo allo spettatore, severa d'aspetto, con la fronte saliente, il naso sporgente, l'occhio profondo, la mascella inferiore larga e la bocca piuttosto grande, che ha in capo un berretto color violaceo scuro sui lunghi capelli ricciuti, e dei calzari verdi alle gambe, ed è coperta da un grande mantello rosso.

Sandro Botticelli, il contemporaneo di Domenico Ghirlandaio, di Benozzo Gozzoli, dei Pollaioli, del Verrocchio e di Pietro Perugino, fu un maestro che seppe unire, nei vari periodi della sua vita artistica, il sentimento semireligioso ad un non so che di sensuale, a somiglianza di ciò che sovente accade di rilevare nelle opere di Fra Filippo; il realismo dei Pollaioli e del Verrocchio, ad una maniera veementemente appassionata sua propria; e la molta maestria in arte, all'esuberanza fantastica del pensiero.

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 244.

Egli nacque nel 1447.[1] Era il figlio minore di Mariano Filipepi acconciatore di cuoi. Il Vasari ci racconta che il padre di Sandro, vedendo il figlio sempre inquieto e di cervello stravagante, che non «si contentava di scuola alcuna di leggere, di scrivere o d'abbaco,... infastidito di questo cervello sì stravagante, per disperato lo pose all'orefice con un suo compare chiamato Botticello, assai competente maestro allora in quell'arte.» E poichè «era in quell'età una dimestichezza grandissima, e quasi che una continova pratica, tra gli orefici ed i pittori.... Sandro, che era destra persona e si era volto tutto al disegno, invaghitosi della pittura, si dispose volgersi a quella. Per lo che aprendo l'animo suo al padre, da lui, che conobbe la inchinazione di quel cervello, fu condotto a Fra Filippo del Carmine, eccellentissimo pittore

[1] Nell'archivio delle Decime in Firenze, quartiere di Santa Maria Novella, Gonfalone del Leon Bianco, si conserva la denunzia dei beni fatta da Alessandro Filipepi detto Botticello, e da Simone di lui fratello, nel 1498, agli ufficiali del Catasto. In tale denunzia, che è autografa, dicesi: « Alessandro e Simone di mariano filipepi del popolo di Santa Lucia in ognissanti, abitano in chaxa, a beninchasa, e Lorenzo filipepi loro nipoti. Una chaxa da singnore, posta fuori della porta di San friano con stajora XII in circha di vigna vecchia. »

Assai più importante è però la denunzia al Catasto fatta da Mariano Filipepi nel 1480 (nel Gaye, per errore di stampa, 1486; come giustamente si avverte nel Vasari, vol. V, pag. 120, nota, e parimente nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 321, nota); nella quale denunzia, dopo l'enumerazione dei poderi, dicesi che esso Mariano conta anni 86, e non fa nulla. Giovanni, il primogenito di lui, carico di famiglia, è sensale; Antonio, in età di 51 anno, anch'egli padre di una famiglia numerosa, « fa horafo, ora sta a bolongnia e va vendendo libri. Simone vive senza aviamento a Napoli, e Sandro, di anni 33 è dipintore, lavora in chasa, quando vuole. » « Era dunque, osserva il Gaye, nato Sandro nel 1447, e non nel 1437, come afferma il Vasari. » Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit., tomo I, pagg. 343-344. Anche secondo gli Annotatori del Vasari (vol. V, pag. 120, nota) la data dell'anno 1486, invece di quella del 1480, riferita dal Gaye, è un errore di stampa. Nell'alberetto genealogico de' Filipepi inserito nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 325, dicesi che Alessandro detto *del Botticello* pittore, nacque nel 1447, e morì il 17 maggio 1510.

allora, ed acconcio seco a imparare, come Sandro stesso desiderava. » [1]

Noi sappiamo che Fra Filippo lasciò il convento del Carmine di Firenze nel 1431, [2] e che non vi fece più ritorno. Non si conosce perciò quando il Botticelli potè trovarsi con Fra Filippo. È però cosa certa che il Botticelli nei suoi dipinti mostra d'avere studiato le opere di Fra Filippo, pur esprimendo talvolta caratteri e forme che ricordano tanto quelli dei dipinti di Andrea del Castagno, che quelli dei Pollaioli e del Verrocchio; i quali, come abbiamo già veduto, tenevano il primato artistico, a tempo loro, in Firenze. Ma se nelle opere del Botticelli vediamo caratteri e forme che ricordano i lavori di quei maestri, egli però, dotato come era di forte potenza inventiva, seppe dare alle opere sue un'impronta tutta propria ed originale.

Nessun pittore del secolo decimoquinto, può dirsi abbia saputo illustrare meglio del Botticelli i vari mutamenti per cui passò l'arte in quel tempo. Venuto al mondo poco prima della morte dell'Angelico, egli vide Fra Filippo modificare il suo sentimento religioso, proprio della vita monastica, in uno più seducente e quasi sensuale. Trovossi in una età in cui gli artisti volgevano ogni lor cura allo studio della prospettiva e dell'architettura, ed alla ricerca d'un nuovo metodo di colorire, e traevan profitto dei progressi già conseguiti nelle arti sorelle della plastica e dell'oreficeria.

Fra i dipinti del Botticelli che dimostrano l'influenza che lo studio dei lavori di Fra Filippo ebbe sul suo modo di concepire, sullo stile, sul movimento e sul carattere

[1] Vasari, vol. V, pag. 110-111. Nel Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 310 in nota, osservasi che non si ha notizia d'un orefice chiamato « Botticello ». Tale soprannome essendo stato attribuito al fratello Giovanni, rimase anche al nostro Sandro.

[2] Vedi vol. V di quest' opera, *Vita di Fra Filippo Lippi*, pag. 138.

delle figure, debbonsi specialmente notare i soggetti rappresentanti la Vergine. La tenerezza materna, l'aspetto tranquillo e malinconico, la capigliatura folta e copiosa cadente in treccie ricciute ai lati della testa, sul collo e sulle spalle, il velo o drappo bellamente accomodato sul capo, la foggia del vestire con le ricche frange dorate, i capelli rilevati con l'oro nelle luci, e gli accessori, sono cose tutte che ricordano la maniera di Fra Filippo. Il Bambino non difetta generalmente di sentimento filiale, e gli Angeli, che mostrano caratteri e forme piacenti, sono forniti, come la Vergine, di folte, copiose, e ricciute capigliature. Bello è il modo con cui gli Angeli, sfarzosamente vestiti, son raggruppati tra loro e attorno alla Vergine e al Bambino. Se in ciò l'arte del Botticelli ricorda quella di Fra Filippo, essa ha però, come si è già osservato, un carattere indipendente ed un sentire suo proprio, riunito a maggiore studio della natura. Ciò si riscontra più particolarmente nel modo come son rese le forme, le appiccature, le estremità e le dita. Che anzi, se in Fra Filippo queste parti appaiono deficienti, sia nella forma che nel dettaglio, e segnatamente le attaccature, le estremità, le falangi delle dita, e le dita stesse; il Botticelli talvolta cade nel difetto opposto, seguendo in ciò la maniera dei pittori studiosi del vero. Questa è appunto una delle sue caratteristiche.

Il colorire del nostro maestro presenta tinte men vaghe e luminose di quel che usassse Fra Filippo; ma come si disse, [1] il Botticelli non rimase estraneo alle nuove ricerche del colorire, e nemmeno agli altri studi che in arte facevansi a Firenze dai pittori naturalisti di quel tempo.

La Vergine Incoronata con Angeli. Galleria degli Ufizi in Firenze.

Uno dei primi dipinti che il Botticelli eseguì, dovrebbe essere il tondo su tavola che conservasi nella

[1] Vedi la *Vita dei Pollaioli*, pag. 78.

LA VERGINE COL GESÙ ED ANGELI
Pittura di di Sandro Botticelli nella Galleria degli Uffizi in Firenze

ROMA FOTOTIPIA DANESI

Galleria degli Ufizi a Firenze. In esso si riscontrano i caratteri suaccennati. La Vergine è seduta da un lato col Bambino in grembo, come raccolta in qualche pensiero santo. Due Angeli le stanno seduti dinanzi: uno di essi, che vedesi di profilo, tiene un libro aperto dinanzi a lei, mentre essa allungando la mano intinge la penna nel calamaio che l'Angelo sostiene con la destra. Il Putto, con lo sguardo volto al cielo, posa il braccio destro allungato su quello della Madre, e tiene la mano aperta vicino alla pagina del libro, mentre l'altra abbassata posa su di una melagrana, che la Vergine sorregge con la punta delle dita della mano sinistra, appoggiata sul ginocchio di lui. Il secondo degli Angeli rivolge in atto gentile la testa verso il primo: l'uno e l'altro vengono avvicinati tra loro da un terzo Angelo più grande, che, inchinato dolcemente su di essi, posa le mani sulle loro spalle. Dietro a questi Angeli e alla Vergine, ve ne sono altri due, che con una delle mani sollevate e in parte coperte da un velo svolazzante per l'aria, tengono la corona sospesa sul capo della Nostra Donna. Superiormente, nel mezzo a dei cerchi che girano all'intorno, sta il simbolo dello Spirito Santo, la colomba, racchiusa in un piccolo cerchio, dal quale emanano raggi di luce. Anche altri raggi partono dalle teste della Vergine, di Gesù, e dei tre Angeli nel mezzo. Nel fondo, in lontananza, vedesi un paese montuoso, la cui vallata è irrigata da un fiume.

L'esecuzione tecnica di questo dipinto a tempera è molto diligente ed accurata; netto, fermo e preciso è il disegno; il colorito chiaro e molto fuso nelle tinte, e il tutto in ogni sua parte ben definito.[1]

[1] Questo tondo era indicato nella Galleria degli Ufizi col n.° 25, ora porta il n.° 1267. Le figure sono di grandezza naturale. Il dipinto è in buono stato di conservazione. Pervenne alla Galleria nel 1784,

Tondo col medesimo soggetto. Museo del Louvre.

In un altro tondo su tavola, ora al Louvre, il Botticelli riprodusse il medesimo soggetto con questa sola variante, che invece di due Angeli è uno solo che tiene la corona sospesa sul capo della Vergine.[1]

Nè questi, come avremo luogo di vedere, sono certo i soli esempi di pitture che abbiano motivi piacenti della Vergine col Putto ed Angeli, o Santi, che la fervida immaginazione del pittore abbia saputo creare. Ma non in tutti i dipinti di simil genere si riscontrano le stesse qualità; perchè il Botticelli, divenuto a sua volta maestro nell'arte, e fornito di molte commissioni, dovè affidare l'esecuzione delle pitture, sulle sue composizioni o disegni, a scolari ed aiuti, i quali, secondo la capacità loro e la maggiore o minore sorveglianza ed assistenza del maestro, eseguivano dipinti più o men pregevoli.

S. Sebastiano nel Museo di Berlino.

La prima opera di Sandro Botticelli che troviamo ricordata, è un San Sebastiano dell'anno 1473 eseguito per la chiesa di Santa Maria Maggiore in Firenze.[2] Ed il Vasari ricorda un San Sebastiano dipinto da Sandro per Lorenzo dei Medici.[3] Abbiamo veduto che un San

per compera fattane da un certo Ottavio Magherini (Vedi *Comm.*, in Vasari, vol. V, pag. 126). I cinque giovanetti che attorniano la Vergine, per non avere ali e per la foggia del vestire, non dovrebbero veramente ritenersi per Angeli. Si avverta però che, fatta eccezione pei due che incoronano la Vergine, gli altri tre hanno attorno al capo dei raggi di luce. Si potrebbero perciò ritener questi come Angeli i quali abbian preso forme umane per mettersi al servizio della Vergine e di Gesù. I raggi che partono dal loro capo starebbero a denotare la loro origine divina.

[1] Le figure sono di grandezza naturale. Presentemente trovasi questo dipinto esposto col numero 183. Così viene indicato nel catalogo: « La santa Vergine, tenendo il Bambino Gesù, mentre essa sta scrivendo il *Magnificat* nel libro che le è presentato da due giovani fanciulli: l'Arcangelo San Michele incorona la Vergine. »

[2] Vedi nota 2 a pag. 312, vol. III del Vasari edito dal Sansoni.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 112. « In casa Medici, a Lorenzo vecchio lavorò molte cose;... ed ancora un San Sebastiano. »

Sebastiano, figura di grandezza naturale, è indicato nel museo di Berlino come opera di Antonio Pollaiolo ed abbiam notato come per i caratteri del dipinto debbasi ritenere per lavoro giovanile di Sandro Botticelli. In questa tavola del Museo di Berlino, il nostro pittore mostra di rivaleggiare con l'arte del Pollaiolo e del Verrocchio; il che occorre di riscontrare pure in altri dipinti del Botticelli, e specialmente in quello della « Primavera, » e nella figura allegorica della Fortezza, di cui più innanzi avremo occasione di parlare. Non sappiamo se veramente il succitato dipinto del San Sebastiano, dell'anno 1473, per la chiesa di Santa Maria Maggiore, sia stato quello commesso al pittore da Lorenzo dei Medici per quella chiesa, o se fossero invece due i dipinti con lo stesso soggetto eseguiti dal Botticelli. Comunque sia, incliniamo a ritenere che questa tavola del San Sebastiano che trovasi a Berlino, pei caratteri e per la tecnica esecuzione, possa essere stata dipinta dal Botticelli nel 1473,[1] e cioè quando il pittore contava 26 anni d'età. Se si potesse dunque accertare essere quello veramente l'anno in cui il Botticelli eseguì il dipinto, si avrebbe la prova che il maestro, già fin da quel tempo, erasi accostato alla maniera dei Pollaioli e del Verrocchio; il che sarebbe avvenuto poco dopo la morte di Fra Filippo, che accadde, come è noto, nel 1469.

L'Assunzione di Nostra Donna. Galleria Nazionale di Londra.

Un altro dipinto condotto a termine prima dell'anno 1475 è quello che Sandro eseguì per Matteo Palmieri.[2] Il Vasari parlando di questo dipinto, così si

[1] Per la descrizione del dipinto, vedasi la *Vita dei Pollaioli* a pag. 134 e segg. di questo volume.

[2] Matteo Palmieri nacque nel 1405 e morì nel 1475, essendo stata pronunziata la sua orazione funebre il 15 aprile di detto anno. Vedi Michaud, *Biographie Universelle ancienne et moderne*, vol. XXXII, pag. 50-51; la *Bibliografia Universale antica e moderna*, vol. XLII pag. 288; nonchè il Didot nella *Nouvelle Biographie générale*, vol. XXXIX, colonna centoquindicesima.

esprime: « In San Pietro Maggiore, alla porta del fianco, fece una tavola per Matteo Palmieri, con infinito numero di figure; cioè l'Assunzione di Nostra Donna, con le zone de' cieli come son figurate, i Patriarchi, i Profeti, gli Apostoli, gli Evangelisti, i Martiri, i Confessori, i Dottori, le Vergini, e le Gerarchie; e tutto col disegno datogli da Matteo, ch'era litterato e valentuomo: la quale opera egli con maestria e finitissima diligenza dipinse. Evvi ritratto a piè Matteo inginocchioni, e la sua moglie ancora. Ma con tutto che quest'opera sia bellissima, e che ella dovesse vincere la invidia, furono però alcuni malevoli e detrattori, che, non potendo dannarla in altro, dissero che Matteo e Sandro gravemente vi avevano peccato in eresia. »[1] Abbiamo veduto questo dipinto la prima volta in Iscozia nella Galleria del Duca di Hamilton. Sul davanti, nel mezzo della campagna, è collocata la tomba ripiena di fiori. Ai lati di essa, sei per parte, stanno gli Apostoli in vari atteggiamenti: taluno in atto di sorpresa, altri ragionando tra loro, o guardando nella tomba o verso San Pietro, che, con le chiavi in mano, sta sul davanti appoggiato alla sepoltura. Da un lato è ritratto di profilo il Palmieri, inginocchiato e con le mani giunte; dall'altro la moglie a capo scoperto, parimenti in atto di pregare. Il primo è vestito d'un abito rosso, la seconda d'una veste nera.

Nel fondo sono dipinti il pian del Mugnone col fiume e col suo ponte antico, la città di Firenze, il monastero di San Bartolommeo presso Camerata, ove trovasi la villa Palmieri, e le colline di Fiesole.[2] Superiormente,

[1] Vasari, vol. V, pagg. 114-115, ed in nota si ricorda che il P. Richa (*Chiese Fiorentine*, op. cit., tomo I, lezione XI) racconta che Sandro seguì in quella pittura « una strana opinione d'Origene intorno agli Angeli, per dar nel genio al Palmieri che l'aveva adottata in un suo poema. L'altare venne perciò interdetto, e coperta la pittura. »

[2] Vedi Lami, *Lezioni di Antichità Toscane*, prefazione XXVIII. Il

sta Nostro Signore col libro nella mano sinistra, mentre con l'altra benedice la Vergine che gli sta dinanzi ingi-nocchiata.

Il tutto è racchiuso entro a cerchi formati da Sera-fini e Cherubini. Nei cerchi maggiori che circondano la gloria, veggonsi, in varie attitudini, su di un fondo giallo da cui emanano raggi di luce, le Gerarchie coi Santi, Sante ed Angeli, seduti all'intorno in atto di conversare tra loro.[1]

Adorazione dei Re Magi nella Galleria degli Ufizi.

Il Vasari, dopo averci parlato della tavola che il no-stro pittore eseguì per Matteo Palmieri, ci racconta che « fu allogato a Sandro, in questo tempo, una tavoletta piccola, di figure di tre quarti di braccio l'una; la quale fu posta in Santa Maria Novella fra le due porte, nella facciata principale della chiesa, nell'entrare per la porta del mezzo a sinistra; ed evvi dentro l'Adorazione de' Magi: dove si vede tanto affetto nel primo vecchio, che ba-ciando il piede al Nostro Signore, e struggendosi di te-nerezza, benissimo dimostra avere conseguita la fine del lunghissimo suo viaggio. E la figura di questo re è il pro-prio ritratto di Cosimo vecchio de' Medici, di quanti a' dì nostri se ne ritrovano, il più vivo e più naturale. Il secondo,

Lami, nella fine della descrizione del paesaggio di questo dipinto, os-serva che Francesco Bocchi nelle sue *Bellezze di Firenze*, pag. 354, è stato inesatto affermando che la città di Firenze sia qui rappresentata prima del suo ultimo ingrandimento, mentre è appunto il contrario. Il sig. R. C. Fisher riferì prima di noi queste notizie in una sua corrispon-denza scritta da Firenze. Veggasi l' *Atheneum*, puntata del 15 lu-glio 1882, num. 532.

[1] Le figure sono di piccole dimensioni. Il dipinto è su tavola. Seb-bene la testa del committente sia ripassata con colore (come lo è an-che in parte quella della moglie di lui), e si notino pure altri ritocchi di minor importanza, ed il dipinto sia alquanto oscurato, può dirsi nondimeno che esso si trovi ancora in sufficente stato di conservazione.

Il quadro in vari tempi passò nelle mani di Luigi Riccieri, e, da ultimo, come si disse, faceva parte della collezione del duca di Hamil-ton. Alla vendita di quella Galleria, fu acquistato per la Galleria Na-zionale di Londra, ove è indicato col num. 1126.

che è Giuliano de' Medici, padre di Papa Clemente VII, si vede che intentissimo con l'animo divotamente rende riverenza a quel putto, e gli assegna il presente suo. Il terzo, che, inginocchiato egli ancora, pare che adorandolo gli renda grazie e lo confessi il vero Messia, è Giovanni figliuolo di Cosimo. »[1]

Da queste notizie si ricava che il dipinto fu fatto da Sandro prima del 1478, nel quale anno fu ucciso Giuliano de' Medici nella congiura de' Pazzi.

Nel mezzo evvi la capanna; la tettoia di legno è sostenuta da un lato, a sinistra dello spettatore, da fusti d'albero, e dall'altro, a destra sempre di chi guarda, da muraglia formata con grandi massi di pietra (avanzi d'un edificio rovinato), nelle cui commessure, qua e là, veggonsi erbe e rami d'arboscelli. Su di una sporgenza di quei massi posa da una parte un pavone. Sotto la capanna, nel mezzo, altolocata ma seduta, sta la Vergine di fronte allo spettatore; essa sorregge per la vita il Bambino Gesù, che siede sulle sue ginocchia. È questi rivolto verso il più vecchio dei Re Magi, che presentandosi di profilo, sta inginocchiato dinanzi al Salvatore, nell' atto di volergli prendere, con le braccia allungate, il piede per baciarlo. Gesù solleva la mano per benedirlo. Alla destra della Vergine, ma un poco più ad-

[1] Vasari, vol. V, pagg. 115-116. Esso conclude la sua bella descrizione, col dirci che questo dipinto arrecò allora al nostro pittore in Firenze e fuori, tanta fama « che Papa Sisto IV avendo fatto fabbricare la cappella in palazzo di Roma, e volendola dipingere, ordinò che egli ne divenisse capo. »

L'Albertini nel suo *Memoriale* ci dice: « Lascio stare (in Santa Maria Novella) la tavola de Magi, fra le porte, di Sandro Botticelli. » L'Anonimo autore delle *Notizie de' pittori fiorentini da Cimabue a Michelangelo*, ms. Gaddiano, num. 17 della classe XVII, nella Biblioteca Nazionale di Firenze, registra questa tavola dell'Adorazione de' Magi in Santa Maria Novella tra le opere del Botticelli. Vedi il Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 316 in nota.

dietro, trovasi San Giuseppe pensoso, con la testa posata sulla mano destra, ed il gomito appoggiato sopra un alto masso, mentre ha nell'altra mano il bastone. Esso è intento ad osservare i Re Magi. Dall'alto, nel mezzo della capanna, uno splendore celeste irradia direttamente la Vergine e il Bambino. Più sotto, nel mezzo del quadro, veggonsi gli altri due Re Magi dinanzi alla Vergine e a Gesù. Il primo, volgendo il dorso allo spettatore, sta osservando il compagno, il quale trovasi alla sua destra, ed esso pure è rivolto verso di lui. Da questa parte stanno in atto reverente e alquanto inclinati alcuni del seguito dei Re, che, con movimento animato, si fanno innanzi ad osservare. Molte altre figure in piedi trovansi d'intorno, in isvariati atteggiamenti: alcune di esse sono di profilo, altre di tre quarti, altre di fronte ed altre rivolte verso lo spettatore. Veramente grandiosa è quella figura che si presenta per prima sul davanti, vicino all'angolo della tavola, a destra di chi osserva, avvolta in un ampio mantello, con la testa e lo sguardo volti fuori del quadro.

Dietro alle figure che animano questo lato del dipinto, scorgonsi le montagne che si staccano sull'azzurro del cielo.

Tra le figure collocate all'altro lato, a sinistra dello spettatore, è notevole quella che si presenta per prima, grave nell'aspetto, con le mani riunite sul ventre: dietro a questa figura di giovane, se ne scorge un'altra che si spinge innanzi per osservare, appoggiando la mano sinistra sulla spalla dello stesso lato, e la destra sul gomito destro della prima figura; mentre una terza, con aria dignitosa, volge la testa in atto di conversare con la seconda. Dietro alle prime due figure di questo gruppo, alla loro destra, scorgonsi le teste di due cavalli. Nel fondo sono rappresentate le rovine d'un

edificio di stile del Rinascimento, formato da alcuni pilastri con basi e capitelli, che sostengono archi con parte di un ricco cornicione messo in prospettiva, qua e là coperto di verdura. Alla base del detto edificio è un parapetto con alcune figurette. In lontananza vedesi la campagna con alberi che si staccano sull'azzurro del cielo.[1]

Naturali sono i tipi, i caratteri ed i movimenti delle figure: tutto dimostra che esse furono copiate con molta fedeltà e naturalezza dal vero. Il disegno è molto preciso, ed il colore trasparente. Le vesti sono svariate, ricche e sfarzose, ed il costume è pittoresco e lavorato con fini ed eleganti ricami d'oro. La tecnica esecuzione è quanto mai diligente e meritevole in tutto delle lodi del Vasari. Essendo « una tavola con piccole figure di tre quarti di braccio l'una, » non apparisce quella certa deficienza di equilibrio nella disposizione delle parti o dei gruppi, che notasi nelle composizioni con figure di grandezza naturale, eseguite dal nostro pittore. In questa tavola si ravvisa ancora la maniera d'un discepolo di Fra Filippo; il che specialmente è notevole nella figura della Vergine, e in quella del seguito dei Re Magi che vedesi di profilo a destra dello spettatore, con ricciuta e folta barba, con una berretta in capo ed una sciarpa rigata a colori attorno alle spalle. Parimenti richiamano lo stile di Fra Filippo il modo come è disegnato il profilo del più vecchio dei Re Magi (che è il ritratto di Cosimo il Vecchio),

[1] Questo dipinto è esposto nella Galleria degli Ufizi sotto il numera 1286, ma al tempo del Vasari trovavasi nella Chiesa di Santa Maria Novella. Nel secolo XVII fu trasportato alla Villa del Póggio Imperiale, e quindi, nel 1796, alla Galleria degli Ufizi.

È un'opera veramente stupenda sì per composizione, che per sentimento e perfezione di disegno. In ogni figura sembra sia ritratto un personaggio di quei tempi. Vi si ravvisano infatti le sembianze di alcuni della famiglia de'Medici, tra cui, come abbiamo detto, Cosimo il Vecchio, Giuliano e Giovanni.

e quella figura che si presenta per prima, a destra dello spettatore, avvolta in un lungo manto e col capo e lo sguardo rivolti fuori del quadro. Questa figura ci conduce col pensiero a quelle che vedremo a suo tempo nell'affresco al Carmine in Firenze, di Filippino Lippi, scolaro del nostro pittore; nel quale affresco son figurati da un lato San Pietro e Paolo condotti dinanzi al Proconsole, e dall'altro il Martirio di San Pietro.

In questo quadro si ha dunque la conferma che dall'arte del padre di Filippino derivasse quella del Botticelli, come da quella di entrambi l'arte di Filippino.

È assai probabile che il Botticelli abbia in questo stesso anno dipinto « l'Allegoria della Primavera, » e la « Nascita di Venere, » che il Vasari ci racconta essersi trovata ne'suoi tempi a Castello, villa del Duca Cosimo.[1] In questi dipinti si riscontrano infatti i caratteri e la tecnica esecuzione del ricordato dipinto con l'« Adorazione dei Re Magi. ».

L'Allegoria della Primavera. Acc. di Belle Arti in Firenze.

Il bel dipinto rappresentante la « Primavera, » trovasi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze.[2] In questa tavola, dipinta con molta precisione e studio, il Botticelli diede libertà alla sua fervida immaginazione: le figure sono alte, svelte, con forme asciutte e con ossa alquanto pronunziate; la disposizione di esse è facile e disinvolta, ma non priva di quella ricercatezza che abbiam pure notato talvolta nelle opere di Fra Filippo Lippi. Il Botticelli riunisce però un certo realismo ed una ornamentazione ricca e sfarzosa, alla nitidezza e precisione nel definire le forme, che egli apprese nella dimestichezza sua con gli orafi; ed abbiamo già notato

[1] Vasari, vol. V, pag. 113.

[2] Fa parte della Galleria dei quadri antichi e porta il num. 24. Il dipinto su tavola ha figure poco meno della grandezza naturale. Non è esente da restauri, ma nel complesso può dirsi ancora in buono stato di conservazione.

nelle opere dei Pollaioli e del Verrocchio. Di quest'ultimo maestro il Botticelli mostra di seguire in talune figure i tipi e le forme, a preferenza della maniera dei Pollaioli.

La scena avviene in un boschetto di meli e di aranci su di un prato fiorito e cosparso di rose. Da un lato, all'estremità sinistra di chi osserva il dipinto, vedesi un giovane con folti e ricciuti capelli, coperti in parte dall'elmo; ha gambali, la spada al fianco e un drappo di color rosso lacca attorno alla vita: con un bastone nella mano del braccio destro sollevato, percuote un albero per farne cadere i pomi. Tiene appoggiata al fianco l'altra mano. In questo giovane è forse rappresentato Mercurio. La figura, di buone proporzioni, è assai graziosa e d'aspetto piacente, come elegante ne è l'azione. Tre giovani donne sono dappresso al giovane, e stanno forse a rappresentare le Grazie. Esse sono in parte coperte da veli leggieri e trasparenti; hanno ricchi e lunghi capelli che scendono sulle spalle e sul dorso, o sono intrecciati con perle sul capo. Tengonsi per mano incrociando le dita, e movendosi, con variata azione e bello intreccio, alla danza. Queste figure ci ricordano i bei motivi d'Angeli danzanti, e i tipi e le forme che abbiam già vedute nei dipinti di Fra Filippo, e quelle delle Muse danzanti nell' « Allegoria del Parnaso » del Mantegna, che trovasi nel Museo del Louvre.

Presso a questo gruppo sta una figura di donna (che forse rappresenta Venere), le cui vesti, riccamente lavorate a fini ricami d'oro e con frange tempestate di perle, si drappeggiano bellamente sul braccio destro mezzo sollevato e sulla persona. I capelli lunghi, parimenti intrecciati di perle, le cadono lungo le spalle. Essa si presenta di fronte, nel mezzo del quadro, con la testa alquanto inclinata verso la sua destra, e rivolta con dolce sguardo

allo spettatore. Ha la mano diritta aperta; con l'altra abbassata raccoglie la sopravveste. Superiormente, nel mezzo del quadro, vedesi, sospeso in aria, un fanciullo (che rappresenta Amore) di belle forme, pieno di naturalezza, di vita e di movimento, con gli occhi bendati, in atto di volare ad ali spiegate verso le tre giovani che danzano, contro le quali sta per lanciare un dardo: all'estremità di questo è una fiaccola accesa. Alla sinistra di Venere, di riscontro alle tre Grazie, trovansi tre altre figure. Quella nel mezzo rappresenta una giovane donna, coperta in parte da un velo, che si fa innanzi correndo: ha la mano destra aperta ed abbassata, mentre tiene sollevata l'altra; con la testa volgesi dietro a sè verso una figura (che forse rappresenta Zeffiro), tutta dipinta in azzurro, che vola per l'aria: i capelli disciolti e il drappo che le gira attorno alla persona, son mossi dal vento. Questa figura, verso cui volgesi la prima, le soffia contro, spingendola innanzi e premendole con le mani il corpo sotto le ascelle, per farle uscire dalla bocca rami fioriti di rose.[1] I ramoscelli di rose che le escono di bocca cadono sulle vesti d'una giovane donna, che dall'altro lato le cammina al fianco. Questa vedesi di fronte: con la mano sinistra abbassata tiene in parte sollevata la veste piena di rose, mentre con l'altra che è parimente abbassata, sta per prenderne. Essa guarda dinanzi a sè fuori del quadro. È coperta solo in parte da una leggiera veste bianca ricamata a fiori: le scendono dai lati sulle spalle folti capelli ricciuti adorni di fiori. Questa giovane donna rappresenta forse la Primavera.[2]

[1] Non sappiamo invero quale allegoria rappresenti.

[2] Vuolsi che le elegantissime stanze di Angelo Poliziano per la « Giostra del Magnifico Giuliano di Pietro de' Medici » abbiano ispirato al nostro pittore questo dipinto. Vedi in proposito anche un articolo

Fu già da noi avvertito che le figure di questo dipinto sono alte e svelte di forme, come quelle dei dipinti di Fra Filippo. Vi si riscontrano anche caratteri che rammentano quelli delle figure del Verrocchio, cioè nei lineamenti e in quel sorriso che sovente si nota nei dipinti di questo pittore e in quelli del suo scolaro Leonardo da Vinci, e che formano, per così dire, una delle caratteristiche della scuola fondata in Lombardia da questo grande maestro. L'Allegoria della Primavera può dirsi sia un giusto mezzo tra l'arte di Fra Filippo e quella dei maestri che, pur ispirandosi allo studio della natura, ricercavano un nuovo metodo di colorire, ed amavano abbellire le loro creazioni artistiche con ricche ornamentazioni e sovrabbondanti gioielli, rivelando così la loro dimestichezza con gli orafi e con l'arte di essi. Il colorito è chiaro e luminoso e assai vivace quello delle vesti. Il tutto è eseguito con grande cura, nitidezza e precisione. L'allegoria rappresentata in questo dipinto è uno di quei soggetti che erano in voga al tempo di Lorenzo de' Medici, e tanto convenivano all'indole, al sentire ed all'immaginazione del nostro pittore. Questa tavola è infatti uno dei migliori dipinti del Botticelli.

La Nascita di Venere nella Galleria degli Ufizi.

L'altro quadro, su tela, che il Botticelli assai probabilmente dipinse in questo stesso anno (1478) è quello rappresentante la « Nascita di Venere, » che trovasi nella Galleria degli Ufizi.

Venere è dipinta in piedi di contro allo spettatore, nel mezzo del quadro, sopra una conchiglia galleggiante nell'acqua. La ricca e voluttuosa capigliatura è discriminata nel mezzo: da un lato una parte delle trecce muovesi serpeggiando per l'aria, dall'altro le ricade avvolgendosi lungo il collo sulla spalla e sul seno, mentre

del Venturi, intitolato *La Primavera nelle arti rappresentative*, pubblicato nella *Nuova Antologia*, fasc. IX, 1° maggio 1892.

una treccia voluminosa, riunita da un nastro, le scende dalla nuca lungo la persona, e viene da Venere raccolta con la mano del braccio sinistro, abbassata ed aperta, sotto il ventre. Alla sua destra volano per l'aria, sfiorando coi piedi le onde del mare, due giovani figure, simboleggianti i Venti. Esse tengonsi strettamente abbracciate e formano un assai bello intreccio di membra. Sono in parte coperte da vesti, le quali girano loro attorno alla persona, e terminano movendosi a vortici per l'aria dietro ad esse. Soffiano i Venti contro Venere spingendola dall'altro lato verso la spiaggia. Molte rose cadono dal cielo. Sulla spiaggia vedesi di profilo una giovane donna (nella quale volle forse rappresentare la Primavera), riccamente vestita: ha attorno al collo ed alle spalle una ghirlanda formata di ramoscelli d'arancio e gelsomini; un'altra di rose le cinge la persona poco superiormente alla vita. I capelli in parte riunisconsi in treccia attorno alla testa, ed in parte disciolti le svolazzano, copiosissimi, dietro le spalle, mossi dal vento. Corre essa verso Venere con le braccia allungate, la mano destra sollevata e l'altra abbassata, tenendo una veste cosparsa di fiori, in attesa di Venere, per coprirla. Da questo lato evvi un boschetto d'aranci e di gelsomini in fiore. Per il soffiar dei Venti e per l'avvicinarsi della conchiglia su cui sta Venere alla spiaggia, le acque del mare movonsi a vortici. Da un lato alcune erbe selvatiche si alzano sopra l'acqua, che stendesi fino all'estremo orizzonte, confinando col cielo, in parte coperto da nubi.[1]

Il Botticelli mostrasi fedele, forse assai più di tutti gli altri artisti fiorentini, nella riproduzione del tipo,

[1] Anche di questo dipinto fa cenno il Venturi nel suo articolo concernente la *Primavera nelle arti rappresentative*, pubblicato nel fasc. IX (1° maggio 1892) della *Nuova Antologia*.

delle forme, delle proporzioni e dei lineamenti delle donne di Firenze. Ciò si riscontra tanto nelle Madonne quanto nelle Veneri, od altre figure allegoriche. Come si ebbe già a notare, esse sono alte della persona, con testa ovale bislunga, mento che termina a punta, collo lungo e magro, forme svelte, attaccature pronunziate ed ossee, estremità generalmente magre, ma con dita lunghe ed unghie grandi: una folta, copiosa e ricca capigliatura ne incornicia i lineamenti, scendendo a masse o a treccie lungo il collo e sulle spalle, e talvolta lungo la vita. Questo è appunto il tipo della Venere di cui parliamo. Il suo movimento ci ricorda quello delle statue dell'arte classica. La giovane che le corre incontro per coprirla, è un'elegante figura con bei lineamenti, che movesi con azione pronta e naturale: le pieghe della ricca veste delineano bellamente le sottoposte forme del nudo. Assai bello è pure il gruppo delle due figure allegoriche dei Venti: il viluppo delle loro membra è tale da doversi dire unico nel genere, nell'arte di quel tempo; notevoli sono le forme delle due figure e la loro azione. Questo gruppo preconizza i disegni che con tanta maestria eseguì il nostro pittore per rappresentare la Divina Commedia, e dei quali terremo parola più innanzi.[1]

Ritratto di Giuliano dei Medici nella Galleria di Berlino.

Dopo la congiura dei Pazzi (1478), l'assassinio di Giuliano de' Medici, la fuga maravigliosa di Lorenzo e la vendetta presa contro i cospiratori, il Botticelli fu incaricato di dipingere l'effigie dei traditori sulla facciata del Palazzo pubblico.[2] Parlando di un ritratto da noi

[1] La Nascita di Venere trovasi nella Galleria degli Ufizi, sotto il num. 39. Le figure sono di grandezza naturale. Il dipinto è su tela. Il colore è alquanto ingiallito e non vi mancano parziali ritocchi che lo adombrano. Malgrado ciò, quest'opera può dirsi ancora in buono stato di conservazione.

[2] Partiti e Deliberazioni dei signori Otto del 21 luglio 1478: « Item servatis, etc. deliberaverunt et stantiaverunt Sandro Botticelli pro eius

veduto nel palazzo Strozzi in Firenze, abbiam detto che esso era indicato come dipinto dal Pollaiolo, mentre a noi sembrava, per i caratteri della pittura, opera di Sandro Botticelli.[1] Questo ritratto, che passò più tardi nella Galleria di Berlino, si riconobbe essere, anzichè il ritratto di uno dei membri della famiglia Strozzi, quello di Giuliano de' Medici, e notevole è invero la rassomiglianza che esso mostra con le ben note fattezze di Giuliano. Parrebbe pertanto che questo ritratto debba essere stato dipinto prima dell'anno 1478, nel qual tempo avvenne la morte di Giuliano.

Allegoria della Fortezza nella Galleria degli Ufizi.

Dove il Botticelli mostra di rivaleggiare maggiormente con l'arte del Pollaiolo e con quella di Andrea del Castagno, è nella figura allegorica della Fortezza (ora agli Ufizi) e nel San Girolamo, che trovasi nella chiesa d'Ognissanti a Firenze. Come fu detto, la figura allegorica della Fortezza trovavasi assieme alle altre Virtù dipinte dai Pollaioli nella sala della Mercanzia in Firenze. Essa è ora esposta, insieme all'allegoria della Prudenza del Pollaiolo, nella sala degli Antichi Maestri nella Galleria degli Ufizi. In questo dipinto il Botticelli accorda il suo stile coi metodi tecnici di colorire e dell'architettura ornamentale dei Pollaioli. La figura è piena di movimento ed ha forme asciutte. Le appiccature dei piedi e delle mani sono grosse; le dita nodose e mosse in modo quasi convulso e contorto; il panneggiamento è alquanto voluminoso. La figura siede in trono sotto una nicchia: ha in

labore in pingendo proditores, flor. quadraginta largos.» Archivio centrale di Stato in Firenze. Vedi G. Milanesi, *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, anno VI, 1862, nota alla pag. 5; e la nota nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 322.

[1] Presentemente questo ritratto, considerato come quello di Giuliano de' Medici eseguito dal Botticelli, trovasi esposto nel Museo di Berlino sotto il num. 106 ***B***. Vedasi in proposito quanto si disse nella Vita dei Pollaioli, pag. 137.

capo un elmo con ali, ornato di perle; nelle mani abbassate tiene una mazza. I ricami ed i marmi colorati sono simili a quelli delle altre Virtù dei Pollaioli, coi quali mostra il Botticelli di voler rivaleggiare seguendo i modelli, le forme, il modo di colorire e la tecnica esecuzione di quei maestri.[1]

S. Agostino. Affresco nella chiesa d'Ognissanti in Firenze.

Il Vasari racconta che « in Ognissanti dipinse (Sandro) a fresco nel tramezzo alla porta che va in coro, per i Vespucci, un Sant'Agostino; nel quale cercando egli allora di passare tutti coloro che al suo tempo dipinsero, ma particolarmente Domenico Ghirlandaio, che aveva fatto dall'altra banda un San Girolamo, molto s'affaticò; la qual opera riuscì lodatissima, per avere egli dimostrato nella testa di quel Santo quella profonda cogitazione ed acutissima sottigliezza, che suole essere nelle persone sensate ed astratte continuamente nella investigazione di cose altissime e molto difficili ».[2]

[1] Questo lavoro è ricordato nel modo seguente dal Vasari, volume V, pag. 141: « Dipinse (il Botticelli), essendo giovanetto, nella Mercatanzia di Fiorenza una Fortezza, fra le tavole delle Virtù, che Antonio e Piero del Pollaiolo lavorarono. » Per aver potuto gareggiare coi Pollaioli, non sembra che il Botticelli abbia eseguito questa opera da giovanetto: dai caratteri della pittura parrebbe piuttosto che essa sia stata eseguita intorno al 1478. L'Albertini nel suo *Memoriale* ricorda questo dipinto del Botticelli: « Non fo mentione delle sei figure delle Virtù sono nell'arte della Mercantia per mano di Pietro Pull » (non fa cenno del fratello). « La septima è di Sandro. »

[2] Vasari, vol. V. pag. 142. L'Albertini nel suo *Memoriale*, opera cit., ricorda « ad Ognissanti, Santo Agostino di Domenico Ghirlandajo et Santo Hieronino di Sandro » (Botticelli). L'Albertini nel fare menzione di queste due opere, per errore scambiò il nome degli autori, il Sant'Agostino essendo stato dipinto da Sandro e il San Gerolamo dal Ghirlandaio. Il Vasari stesso (vol. V., pag. 112) racconta, che questa pittura del Botticelli fu nel 1564 mutata dal luogo suo salva ed intera. E nella vita del Ghirlandaio (vol. V., pag. 70) di nuovo ci racconta che questa pittura di Sandro Botticelli, come quella del Ghirlandaio « essendo occorso a'frati levare il coro del luogo dove era, è stata allacciata con ferri e trasportata nel mezzo della chiesa, senza lesione, in questi proprj giorni che queste Vite (del Vasari) la seconda volta si stampa-

Il Santo, di grandezza naturale, indossa il camice con sopra il manto. Siede di tre quarti dinanzi ad un banco coperto da una tovaglia con frangia; sopra questo evvi un leggio con un cassettino semiaperto, dal quale esce fuori parte d'un piccolo rotolo di carte. Sul leggio vedesi un libro aperto. Dall'altro lato, sul banco, sta la mitra vescovile, e dal mezzo del leggio sorge un'elegante ornamentazione a fogliame, in guisa di bracciuolo, su cui è posta una grande sfera. Il Santo, sebbene sia alto della persona ed abbia forme robuste, mostrasi attempato. Il capo è fornito, attorno alla tonsura, di ciocche ricciute di capelli biancastri, che lasciano l'orecchio scoperto. Al mento ha folta, corta e ricciuta barba biancastra. Esso corruga la fronte e i muscoli della faccia: fissa intento dinanzi a sè la sfera attraversata da raggi di luce a lui diretti. Ha la mano destra sul petto, e l'altra su di una tavoletta, che appoggia al banco ed alla scrivania, tenendo tra il pollice e l'indice un calamaio con la penna. Questa figura ha un carattere grandioso, ma dimostra, sia nel tipo che nei lineamenti, nella espressione del volto e nelle forme, i caratteri ed il realismo alquanto volgare di Andrea del Castagno, del quale in questo dipinto mostra il Botticelli di seguir la maniera. Il medesimo si osserva nel modo con cui sono disegnate le attaccature e le mani che sono grandi e con le dita soverchiamente nodose: caratteri questi che ricordano tanto la maniera di Andrea del Castagno quanto quella dei Pollaioli. Il colorito è alquanto crudo e freddo di tinte nelle ombre, ma il tutto mostra energia

no... » (cioè nel 1564). E perchè questo affresco del Botticelli fu fatto nel tempo stesso che Domenico Ghirlandaio fece il San Girolamo, e questi eseguì, come si vedrà, il suo San Girolamo nell'anno 1480, così è a ritenersi che nello stesso anno il Botticelli abbia fatto il suo Sant'Agostino.

e arditezza di esecuzione. Lo stile delle pieghe è largo e facile; la esecuzione molto precisa e risoluta.

Il fondo è formato da una stanza messa in prospettiva. Su di una cornice che gira attorno alle finte pareti, trovansi dei libri;[1] da un lato vedesi appeso un grande orologio a pendolo.[2] Anche in questi accessori mostra il pittore buona intelligenza della prospettiva e dello scorcio.[3]

Nella parte superiore della finta cornice che attraversa la pittura, rimangono alcune parole d'una iscrizione, il cui significato non ci è stato possibile rilevare. Nel mezzo di questa cornice avvi un'arme gentilizia, probabilmente quella dei Vespucci, i quali, secondo quanto ci afferma il Vasari, commisero il lavoro al Botticelli. Sul davanti, ai lati, veggonsi due pilastri scannellati con capitello e base, di buono stile architettonico, che sostengono il principio d'un grande arco. Il tutto è racchiuso entro un riquadro a chiaroscuro. La pittura può dirsi in buono stato di conservazione, fatta eccezione di qualche restauro nella parte inferiore: dove è caduto il colore azzurro del manto, si scorge la sottoposta preparazione rossastra.

Da tutto l'assieme del dipinto devesi riconoscere che il Botticelli fece del suo meglio per vincere il Ghirlandaio; ma dobbiamo altresì riconoscere che, trattandosi di una sola figura, Sandro lavorava in condizioni assai più favorevoli per il proprio ingegno artistico. È noto in-

[1] Tra questi libri ve ne ha uno aperto, che, presso allo scritto illeggibile, nei margini delle pagine, mostra delle figure geometriche appostevi forse a spiegazione del testo.

[2] Da questo orologio si viene a conoscere quale fosse la forma degli orologi in uso a quei tempi.

[3] Sono tempestati di pietre preziose e di perle, la mitra vescovile e il collare del largo manto azzurro con la fodera gialla, che copre la spalla sinistra del Santo, scende sul gomito del braccio coperto dal camice e gira attorno alle gambe coprendole del tutto.

fatti che egli nelle composizioni con molte figure di grandezza naturale, non sapeva conservare lo stesso ordine e la giusta misura, che il Ghirlandaio invece riusciva a mantenere. Questi era d'indole diversa e d'un sentire più nobile ed elevato; non lasciavasi trasportare a produrre parti o gruppi con figure, di vita e di movimento così esuberante, come il Botticelli; ma le sue composizioni erano tutte armoniche sia nel loro complesso come nelle singole parti. Questa deficienza della giusta misura tra le parti e l'insieme, che notasi nelle opere del Botticelli, riscontrasi pure, come abbiamo già osservato, nelle opere di Fra Filippo Lippi, e, come avremo occasione di notare, nelle opere di Filippino Lippi, seguace della maniera del padre e poi di quella del Botticelli. Questi, nell'affresco del Sant'Agostino, mostra, fu già detto, caratteri che ricordano quelli dei Pollaioli e di Andrea del Castagno.

L'Incoronazione di Nostra Donna nella Galleria della Accademia di Belle Arti in Firenze.

In un tempo in cui tutta l'attenzione era rivolta allo studio della natura e dell'arte classica, Sandro doveva conciliarsi l'ammirazione di molti dei suoi contemporanei con questa figura. Infatti il Vasari racconta che, dopo questo affresco, il Botticelli crebbe « in credito e in riputazione » per modo che « dall'arte di Porta Santa Maria gli fu fatto fare in San Marco una Incoronazione di Nostra Donna, in una tavola, ed un coro d'Angeli; la quale fu molto ben disegnata e condotta da lui ».[1] Questa tavola trovasi presentemente nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze. Essa è centinata e con figure di grandezza naturale. Nella parte superiore vedesi Nostro Signore, da un lato, a destra di chi os-

[1] Vasari, vol. V, pag. 112. Prima del Vasari parlò l'Albertini di questa tavola come esistente in San Marco, nel suo *Memoriale*, op. citata, nel modo seguente: « Lascio stare la tavola di frate Bartolommeo Ord. Pred., et quella di Sandro. »

serva, seduto sulle nubi, che con la mano sinistra pone la corona sul capo alla Vergine, e con l'altra sollevata la benedice. La Vergine, dall' altro lato, gli sta seduta dinanzi in atto reverente, con le braccia conserte al seno. Circonda il gruppo un doppio cerchio di Serafini e Cherubini, racchiusi entro un cerchio maggiore formato da Angeli, i quali, prendendosi per mano, girano in tondo ad ali tese danzando. Altri Angeli portano o gettano fiori. Questa gloria celeste, benchè diversa nella concezione, ci fa sovvenire quei bei motivi d'Angeli che abbiam veduti nella Incoronazione della Vergine di Fra Filippo Lippi nella cattedrale di Spoleto. Così la figura di Dio Padre ricorda molto quella dello stesso Fra Filippo, sia nel movimento, sia nel tipo, nel panneggiamento e nella forma del grande triregno che porta in capo. La Vergine del Botticelli mostra molta riverenza e umiltà nell'atto d'inchinarsi per ricevere la corona; il suo tipo è quello proprio delle Madonne di Sandro, quale fu da noi descritto nel principio di questa vita. In questa figura di Madonna notasi un realismo nelle forme, e una certa mestizia nell'espressione. Una folta e copiosa capigliatura a trecce, le cade lungo il collo e sulle spalle: ha larghe ed ampie vesti. L'immaginativa del Botticelli diede a questa gloria una forma nuova; qui tutto è movimento e vita. Nella danza celeste, gli Angeli nei loro vari e pronti atteggiamenti, dan prova di quanto Sandro fosse grande nelle sue creazioni, tutte piene di arditezza. Bello è il loro svariato panneggiamento che, mosso dal vento, termina svolazzante per l'aria, ed è accomodato in modo da delineare con maestria le sottoposte forme del nudo. Il tipo, i lineamenti e le forme loro sono, come sempre nel Botticelli, più notevoli per la forza e l'arditezza dell'azione, che per la nobiltà delle forme. Le teste sono costantemente co-

perte da una folta massa di capelli che cadono ricciuti lungo le spalle. Questa gloria è una di quelle che debbono aver ispirato il Signorelli, il quale mostra d'essersene ricordato negli Angeli del suo grandioso affresco rappresentante « il Paradiso », che trovasi nella cappella di San Biagio nel Duomo di Orvieto. Sembra anzi che il dipinto di cui parliamo, non sia passato inosservato nemmeno a Raffaello, che pare lo avesse presente alla memoria (come abbiam notato nella Vita di questo maestro)[1] nella sua « Incoronazione della Vergine », condotta a termine, dopo la sua morte, da Giulio Romano e dal Penni, suoi scolari. Il Vasari, colpito forse dalla bella composizione della gloria con l'Incoronazione della Vergine, passò sotto silenzio le figure dei quattro Santi dipinti di fronte nella parte inferiore della tavola. Ivi, da un lato, vedesi Sant'Elia vescovo, vestito in pontificale, col pastorale nella sinistra e con l'altra mano sollevata in atto di guardare lo spettatore. Questa figura non manca di severità ed espressione. Alla sua destra trovasi San Girolamo, senza barba, vestito degli abiti cardinalizi, con la testa sollevata rivolta al cielo. Appoggia la destra al petto e nell'altra abbassata tiene un libro. Anche questa figura non manca d'interesse: l'espressione e le forme di essa hanno qualcosa che ci fa risovvenire i tipi delle figure del Perugino. Gli altri due Santi, dall'altro lato, sono, il primo Sant'Eligio e l'altro Sant'Agostino. Sant'Eligio ha nella destra un libro aperto di fronte allo spettatore, solleva l'altra mano, ed ha la testa e lo sguardo rivolti al cielo. La testa è incorniciata da lunghi, folti e ricciuti capelli e da una barba voluminosa e ricciuta che scende in massa sul petto. Ha l'espressione austera e quasi selvaggia che assai sovente occorre di riscontrare nei dipinti del Botticelli. La figura che sta dappresso rappre-

[1] Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. III, pag. 49.

senta Sant' Agostino, vestito in pontificale, da vescovo, in atto di scrivere sul libro che tiene aperto con la sinistra dinanzi a sè. Il suo tipo ci rammenta quelli delle figure di Fra Filippo, reso con le forme ed il naturalismo proprio di Sandro. La gloria è dipinta su di un fondo dorato, e le figure nella parte inferiore stanno sopra un prato fiorito: in lontananza veggonsi alcuni rialzi di terra e più da lungi qualche fabbrica e delle colline. Le mitre dei Santi sono ricamate e tempestate di perle e pietre preziose: anche i panneggiamenti hanno le orlature ugualmente ornate. La pittura è eseguita in modo facile; il disegno è franco e risoluto; bene definite le forme, gli attacchi e le estremità, secondo la maniera dei pittori naturalisti, che il Botticelli aveva adottato. Il colorito delle carni è luminoso, ma di una tinta giallastra con ombre olivastre. I toni delle vesti sono a colori molto cupi. Questi caratteri si riscontrano più o meno costantemente nelle opere del Botticelli.

La predella di questa tavola trovasi nella stessa Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Firenze. Essa contiene cinque storie: quella di mezzo rappresenta l'Annunziazione dell' Angelo a Maria. Da un lato sono Sant' Agostino nella sua cella e San Giovanni che siede sopra uno scoglio circondato dal mare, in atto di scrivere in un libro che tiene aperto dinanzi a sè; dall' altro lato San Girolamo in parte coperto da un drappo rosso, che prega davanti a un Crocifisso, col ginocchio sinistro piegato a terra, e con la mano sinistra al petto, tenendo nella mano dell'altro braccio allungato un sasso in atto di volersi battere il petto: questa figura è piena di vita e di movimento. Finalmente Sant' Eligio nell' interno della sua bottega di maniscalco, in atto di ferrare il piede d'un cavallo che il demonio, in forma femminile, gli presenta.[1]

[1] Questa composizione è così piena di verità e di vita che merita di

La Madonna degli Ulivi nel Museo di Berlino.

Prima di questo quadro, crediamo che Sandro abbia dipinta la bellissima tavola che il Vasari descrive nel modo seguente: « In Santo Spirito di Fiorenza, fece una tavola alla cappella de' Bardi, la quale è con diligenza lavorata e a buon fine condotta; dove sono alcune olive e palme lavorate con sommo amore. »[1] Nel mezzo è dipinta la Vergine col Bambino, seduta in un elegante seggio a finti marmi, con ricca ornamentazione a fogliame di bello stile del Rinascimento. Questo seggio è unito a due altri, uno per parte, ugualmente lavorati, quasi del tutto nascosti dalle figure di due Santi che vi stanno dinanzi.

essere descritta. Nell'interno della bottega, da un lato, vedesi l'officina col fuoco acceso ed i ferri del mestiere. Nel mezzo il Santo, veduto di fronte, con una mano sull'incudine (sostenuta da un toppo di legno di forma quadrata), tiene la gamba del cavallo, staccata dall'animale, e con l'altra sollevata impugna il martello in atto di vibrare il colpo. Porta in capo un berretto rosso, ha l'aureola ed è vestito di una giacchetta verde. Dappresso, alla sinistra del Santo, sta il demonio, che presentasi di profilo, rivolto al Santo. Il demonio è sotto le forme di giovane donna ma con le corna sul capo. Ha una folta e ricciuta capigliatura che gli cade lungo le spalle, ed è coperto da una veste femminile, di color verde, allacciata a metà della vita. Tra le mani ha tre legni riuniti con una cordicella, e con questi si nasconde la faccia atteggiata a riso per l'inganno che sta preparando al Santo. Dietro al demonio sta il cavallo a stento trattenuto da un uomo, che si presenta di tre quarti (anzi quasi di schiena), ed ha la testa rivolta verso l'animale. Questo gruppo ha un'azione ardita e piena di movimento. Nel complesso ricorda in parte il bassorilievo rappresentante questo stesso soggetto, che vedesi sotto la statua in bronzo (indicata come opera di Antonio di Banco) che trovasi in una nicchia della facciata principale per la quale si entra nella chiesa d'Orsanmichele, pure in Firenze.

La sola variante che si riscontra nel gruppo, consiste nella figura del cavallo: nel bassorilievo veggonsi seguite le severe norme della scultura, mentre nell'opera del Botticelli prevale ad esuberanza l'elemento pittorico, riscontrandosi in essa quell'azione e quella vita, che sono le qualità caratteristiche di questo pittore.

La tavola trovasi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, ed è indicata col num. 47. Le figure dei quattro Santi, specialmente dalla metà in giù, furono restaurate, e così anche il paese. La parte superiore rappresentante la gloria è la meglio conservata. La predella, indicata col num. 49, ha sofferto assai.

[1] Vasari, vol. V, pag. 111.

Sui braccioli dei seggi son collocate delle coppe contenenti rose, dal mezzo delle quali sorge un vaso, in forma di fiasco, al quale son legati dei rami d'olivo. Dal vaso levansi rigogliosi degli steli di gigli in fiore. Dietro a ciascun seggio, palme ed olivi formano una specie di nicchia. La Vergine con espressione alquanto malinconica guarda il Bambino che tiene sulle ginocchia. Con le dita della mano destra sta per scoprirsi il seno, mentre con quella dell'altro braccio abbassato raccoglie parte della veste, e sostiene dietro la spalla il Salvatore, in atto di volerlo avvicinare al seno. Gesù è in parte coperto da un panno che gli gira attorno alla vita. Esso si presenta di fianco allo spettatore, seduto sul ginocchio sinistro della Vergine e con le gambe appoggiate sull'altro. Ha le braccia sollevate e le mani aperte verso la Madre, ma è vòlto con la testa e con lo sguardo ad osservare dinanzi a sè, fuori del quadro. Sulla soglia marmorea, ritti in piedi, allato alla Vergine col Bambino, uno per parte, stanno San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista, questi alla destra e quello alla sinistra dello spettatore. Il Battista tiene con la mano del braccio sinistro abbassato l'asta della croce che appoggia sul prato fiorito, mentre con quella dell'altro braccio piegato accenna a Gesù. Egli guarda con espressione viva lo spettatore. Sul nastro attaccato alla croce leggesi: *Ecce Agnus Dei Qui tollit peccata mundi.* Vicino ai suoi piedi, sul prato, trovasi una scodella. San Giovanni Evangelista sta, esso pure, ritto in piedi e quasi di fronte a chi guarda. Con la sinistra tiene un libro aperto, con l'altra una penna, ed è in atto cogitabondo. Dinanzi al trono su cui sta la Vergine, vedesi un vaso quasi nascosto per esservi appoggiato un quadretto dipinto rappresentante Cristo in croce.

Tanto nell'insieme come nei particolari, la tavola è

disegnata e dipinta con grande nitidezza, precisione ed intelligenza di forme. La figura della Vergine e quella di San Giovanni Evangelista ricordano l'arte di Fra Filippo resa però con forme più naturali e più vere. La figura di San Giovanni Battista, sotto ogni rispetto, dimostra quanto avesse già progredito l'arte fiorentina in quel tempo per opera di Donatello, dei Pollaioli, del Verrocchio e del Botticelli. Anche il Putto è disegnato con tale naturalezza di forme e di movimento, da farlo credere copiato dal vero. Così in questa come nelle altre figure, riscontrasi un'espressione ed un sentire svariato e vero, insieme ad una castigatezza di forme e d'azione, e ad una esecuzione tecnica, quali forse non seppe rendere il Botticelli in alcun altro dipinto da noi conosciuto.[1]

Il Vasari ci racconta che il Botticelli, « per essere persona sofistica, comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno, e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo: per il che, non lavorando, fu cagione di infiniti disordini alla vita sua ».[2]

Disegni della Divina Commedia. Gabinetto delle stampe in Berlino.

I disegni della *Divina Commedia* furon fatti dal Botticelli per Lorenzo Di Pier Francesco De Medici,[3]

1 Il dipinto è su tavola e in buono stato di conservazione. Le figure sono di grandezza naturale. Fu comperato a Firenze dal Barone di Reumont nel 1829 per il Museo di Berlino, dove è esposto sotto il n. 106.

2 Vedi vol. V, pag. 117.

3 Una nota al tomo III, pag. 317 del Vasari edito dal Sansoni riferisce: « Nel manoscritto Gaddiano, parlandosi del Botticelli, si legge che egli *per Lorenzo di Pier Francesco de' Medici dipinse e storiò un Dante in carta pecora che fu tenuto cosa maravigliosa.* » E la nota 3 del Vasari, vol. V, pag. 117, racconta che « l'edizione della *Divina Commedia*, che vuolsi illustrata dalle invenzioni di Sandro Botticelli, intagliate da Baccio Baldini, è quella col comento di Cristoforo Landino, impressa in Firenze per Niccolò di Lorenzo della Magna, a dì 30 d'agosto del 1481. Per più estesi ragguagli intorno a quella preziosa prima edizione fiorentina del Sacro Poema, può consultarsi il tomo I, parte I, pag. 36-47 della *Bibliografia Dantesca*, compilata dal signor Visconte Colombo de Batines; Prato 1845. »

Questa edizione della *Divina Commedia* è descritta dal Passavant nel

e in essi può vedersi quanta forza inventiva avesse Sandro nell' interpretare il divino Poema. Questi disegni

suo importante lavoro *Peintre-Graveur* (Leipzig 1860), vol. I, pag. 130 e pag. 237-238, come pubblicata prima del 5 ottobre dell'anno 1482, con disegni di Sandro, intagliati da Baccio Baldini, e con altri incisi da Sandro stesso. Il Vasari però nella vita di Marcantonio Bolognese (vol IX, pag. 258) racconta che « Baccio Baldini orefice fiorentino, non avendo molto disegno, tutto che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticello; » e di nuovo (vol. V, pag. 117) che il Botticelli « mise in stampa ancora molte cose sue di disegni ch' egli aveva fatti, ma in cattiva maniera, perchè l'intaglio era mal fatto: onde il meglio che si vegga di sua mano è il trionfo della Fede di Fra Girolamo Savonarola da Ferrara. » E nella nota 4, ivi, si trova: « Non conosciamo veruna stampa del Botticelli con questo soggetto. Se poi il Vasari intese accennare a qualche intaglio posto nel frontespizio o in altra parte dell'opuscolo del Savonarola intitolato Il Trionfo della Fede, osserveremo che esso porta la data del 1516 (sei anni dopo la morte di Sandro (*), e non ha stampe figurate, meno un piccolo frontespizio di grottesche. Vero è che in parecchi altri opuscoli di Fra Girolamo, nelle edizioni del secolo XV, sono piccole stampe figurate, le quali potrebbero esser fatte con disegni del Botticelli. » E nella nota prima a pag. 118 trovasi: « Non è nostro assunto parlare degli intagli che gli scrittori attribuiscono al Botticelli, o sia perchè ne desse il disegno al bulino del Baldini, ovvero perchè ne facesse anche di propria mano: a ciò ne mancano gli argomenti necessarj e sopra tutto l'aver cognizione oculare di molte delle citate produzioni: cognizione che mancò anche al Baldinucci, il quale a questo proposito così si esprime: « ... diede fuori (il Botticello) molte carte di sue invenzioni, le quali in tempo sono rimase oppresse a cagione del gran migliorare che ha fatto quell'arte dopo l'operar suo. Quello che è venuto sotto l'occhio mio, non è altro che un intaglio in numero di dodici carte, dove in figure assai piccole son rappresentate storielle della Vita di nostro signor Gesù Cristo. » E gli annotatori al Vasari aggiungono: « Solamente non vogliamo tacere di aver veduto nella ricca collezione di stampe che possiede la R. Galleria degli Ufizi, una grande stampa in due fogli, alta un braccio e mezzo, larga un braccio, della quale se non l'intaglio, il disegno appartiene indubitatamente al Botticelli. Rappresenta l'Assunzione di Nostra Donna che è seduta in mezzo a un coro di Angeli; in basso stanno ammirati gli Apostoli, intorno al monumento; tra'quali è S. Tommaso che riceve la Cintola dalla Madre di Dio. » Per parte nostra, mentre riconosciamo noi pure che il disegno di questa incisione mostra i caratteri propri del Botticelli, nondimeno non essendoci occupati dello studio delle stampe, rimandiamo il lettore a consultare in proposito le opere

(*) Nella nota del Vasari, edito dal Le-Monnier, è detto: " un anno dopo la morte di Sandro; " ma nella nota al Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 317 si trova: " sei anni dopo la morte di Sandro, " sapendosi che egli nacque nel 1447 e morì nel 1510.

del Botticelli mostrano un sentire, un' arte ed un modo di disegnare che ricorda Leonardo da Vinci. Ed anzi in uno di questi disegni (tavola X del Purgatorio) che trovasi nella parte superiore di un foglio, entro un finto riquadro rettangolare, avvi un combattimento che ci fa sovvenire di quell' arte e di quell' intreccio ammirabili nei disegni fatti per il cartone della Battaglia di Anghiari di Leonardo. In qualcuno di questi disegni trovansi motivi che ci fanno parimente ricordare quelli che vediamo nell'abbozzo della tavola rappresentante l' Adorazione dei Re Magi di Leonardo nella Galleria degli Ufizi a Firenze. E questi disegni del Botticelli mostrano chiaramente la loro derivazione dall' arte di Fra Filippo e da quella del Verrocchio, sia per il modo di disegnare, sia pel modo con cui sono rese le forme; e sappiamo che alla scuola di quest' ultimo maestro fu educato Leonardo. I disegni dell' Inferno dovrebbero essere stati veduti dal Signorelli e da Michelangelo. Qua e là, nei lavori di questi pittori, si notano infatti seguíti gruppi e motivi che richiamano alla mente quelli del Botticelli. Fra i disegni che egli eseguì, ci sembra che quelli dell'Inferno siano superati dagli altri del Purgatorio, e tutti da quelli del Paradiso. In questi ultimi specialmente dimostra il Botticelli la sua grande abilità artistica. È a ritenere che Sandro nel comporre e nel disegnare abbia seguito quest' ordine: prima eseguisse i disegni dell'Inferno, poi quelli del Purgatorio e per ultimo quelli del Paradiso, riscontrandosi un notevole progresso man mano che avanzava nel lavoro. Ma non sappiamo quanto tempo esso vi impiegasse. »[1]

del Baldinucci, del Barstach, del Passavant, del Delaborde e di altri, che si sono dati e si danno a tali studi.

[1] Solamente le stampe dell' Inferno furono pubblicate nel 1481,

Mosè che uccide l'Egiziano. Affresco della Cappella Sistina.

Il 27 ottobre dell'anno 1481, Sandro trovavasi a Roma con Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio e Pietro Perugino, per adempire l'obbligazione da essi assunta di dipingere in meno di sei mesi, e cioè entro il 15 marzo del 1482, dieci storie del Vecchio e Nuovo Testamento nella Cappella Sistina.[1] Il Vasari ci riferisce

non l'altre del Purgatorio e del Paradiso probabilmente per la morte del Baldini, il quale nato in Firenze l'anno 1436, sappiamo che viveva ancora circa il 1480. Come abbiam già detto, i rami per l'Inferno furono pubblicati nel 1481 coi disegni di Sandro Botticelli nella stamperia di Niccolò di Lorenzo della Magna (vedi nota 1, a pag. 258 vol. IX del Vasari). Abbiamo inoltre riferito che il Vasari asserisce che « tutto quello che fece (Baccio Baldini) fu con invenzione e disegno di Sandro Botticelli. »

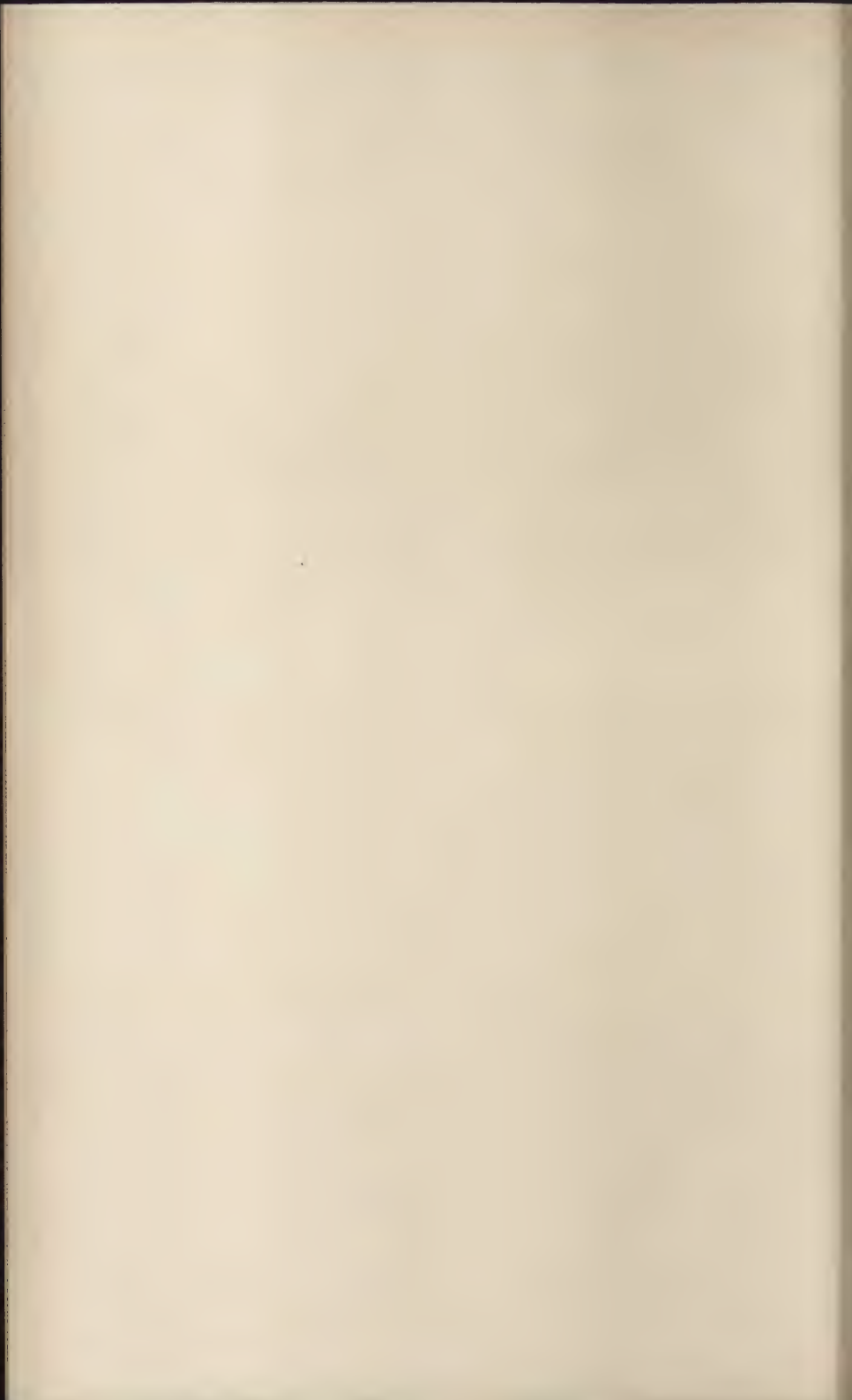
I disegni di cui trattasi, vedevansi prima tra gli oggetti d'arte nel palazzo del duca Hamilton in Scozia, ma non erano completi. Otto di questi furono trovati a caso, qualche anno fa, dal dottor Josef Strzygowski nella Biblioteca Vaticana in un volume di miscellanee formante parte di una raccolta già appartenuta alla regina Cristina (Archivio Vaticano, num. 1896, Biblioteca Reginensis). Alla vendita degli oggetti d'arte del duca di Hamilton, i disegni della *Divina Commedia* furono comperati dal Governo prussiano, e sono presentemente nel R. Gabinetto delle Stampe in Berlino. Vennero pubblicati per commissione dell'Amministrazione Generale dei Regi Musei dal signor dott. Federico Lippmann in 82 fotografie facsimili, con descrizione ed eliofotografia delle 20 incisioni in rame della edizione fiorentina della *Divina Commedia* del 1481. Come supplemento pubblicaronsi contemporaneamente gli otto disegni di Sandro esistenti nel Vaticano. Mancano però ancora 10 tavole, dovendo essere fra tutte 103.

[1] Queste notizie cortesemente comunicateci dal conte Gnoli, prefetto della Biblioteca Vittorio Emanuele, in questo tempo furono da lui pubblicate. V. *Archivio Storico dell' Arte*, anno VI, fascicolo II, marzo-aprile, Roma, 1893. Dal documento riferito dal conte Gnoli, si ricava che il lavoro era già cominciato da essi e dai loro famigliari, ed era preceduta una obbligazione riguardo a pagamenti fatti e da fare, nella quale si richiamano al contratto. In esso si fa parola solamente di dieci storie: se ne omettono due, come pure si tace il nome di Luca Signorelli.

È certo che il Signorelli, esso pure, prese parte alla decorazione della Cappella Sistina, come vedremo nella Vita di questo pittore. Vedasi intanto ciò che dicemmo nella Vita di Fra Diamante (vol. V, pag. 251-252) di quest'opera.

Per quanto si riferisce al tempo in cui furono terminati i dipinti di questa Cappella, rimandiamo il lettore a ciò che fu da noi detto nella medesima Vita di Fra Diamante (vol. V, pag. 253 e seg.), ove si avvertì che Sisto IV avendo tenuto il pontificale nella Cappella Sistina per la festa dell'Assunzione, dovevano essere stati ultimati i dipinti che l'adornano.

STORIA DI MOSÈ
Pittura di Sandro Botticelli nella Cappella Sistina a Roma

ROMA FOTOTIPIA DANESI

che Sandro in questa cappella eseguì tre storie. In una di esse rappresentò Mosè che uccide l'Egiziano e scaccia i pastori che impediscono alle figlie di Ietro Madianite di abbeverare le pecore. La composizione di questo soggetto è una delle migliori eseguite dal Botticelli nella Cappella Sistina. Sul davanti, alla sinistra di chi osserva, si presenta per primo Mose con la verga nella mano destra abbassata, con l'altro braccio mezzo piegato e la mano aperta, e la testa rivolta verso le figlie del Madianite. È in atto di avanzarsi, seguito dal popolo d'Israele. Tra i famigliari che seguono Mosè, vedesi una donna che volgesi al più piccolo dei figliuoli, già stanco di camminare, il quale con la mano destra sollevata e l' altra abbassata si attacca al braccio di lei. Presso a questo fanciullo vedesene un altro, maggiore di età, che porta sotto il braccio sinistro un fardello ed un cagnolino. Dall'altro lato, alla destra della donna, è ritratto un giovane il quale volge amorevole lo sguardo ai fanciulli. Seguono altre figure in isvariati e naturali movimenti, e, per ultimo, una donna che porta in capo un paniere, sorreggendolo con la mano del braccio destro sollevato. Essa volge la testa verso altre donne, le quali, alquanto più indietro ed affaticate e seguite da un fanciullo, portano sulle spalle delle tende per l'accampamento. Dall'altro lato dell'affresco vedesi Mosè, che, atterrato l'Egiziano, impugna con la destra sollevata la spada in atto di ucciderlo.[1] Un po' più indietro di questo gruppo, alla destra dello spettatore, vedesi sulla soglia d'un edificio un giovane, probabilmente uno dei pastori, in atto d'esser preso a forza per la vita

[1] La figura dell'Egiziano, che vedesi di scorcio col capo in avanti, dibattendosi violentemente per terra, è molto danneggiata per non dire quasi perduta.

Questa figura è così ardita da sembrare che preconizzi gli scorci dipinti dal Signorelli nella Cappella di San Biagio nel Duomo di Orvieto.

da una donna (forse la madre) che lo conduce via: l'uno e l'altra volgono spaventati la testa verso Mosè, che sta per uccidere l'Egiziano. Nel mezzo del dipinto è figurato un'altra volta Mosè in vicinanza ad un pozzo, in atto di versar l'acqua in un abbeveratoio, presso a cui sono alcune pecore in attesa di dissetarsi. Dietro queste, di contro a Mosè, stanno le due figlie di Jetro, una delle quali con aria modesta porta la mano sinistra al seno ed ha nell'altra abbassata la rocca appoggiata alla spalla. Essa è in atto di avanzarsi, mentre la sorella, che presenta il dorso allo spettatore ed ha la testa rivolta alla prima, tiene nella mano destra un lungo bastone che appoggia a terra, ed accenna con la mano dell'altro braccio disteso all'acqua che Mosè versa nella vasca. Queste due giovani sono tra le più belle ed eleganti figure che il maestro abbia fatte. Più indietro, nel mezzo della campagna, vedesi una fila d'alberi che divide, per così dire, la scena in due parti. Tra questi alberi, a destra di chi osserva, v'è di nuovo Mosè, il quale punta con forza la mano aperta del braccio sinistro steso, sulle spalle di un pastore per cacciarlo innanzi, mentre con l'altra mano sollevata impugna un bastone e sta per percuoterlo. Il pastore fugge volgendo impaurito la testa verso Mosè: ha nella destra il bastone pastorizio. Un compagno che gli sta di fianco, si dà parimenti a fuga precipitosa, ed alcune pecore che stanno dappresso corrono con i pastori. Più da lungi, è ancora Mosè in atto di salire il monte col bastone e la sopravveste sulle spalle. Più in alto, nel mezzo del quadro, vedesi di nuovo Mosè sul colle in atto di togliersi i sandali: lì presso pascolano delle pecore. Da un lato, a sinistra di chi osserva, in mezzo al roveto ardente, appare l'Eterno, che con la destra alzata benedice Mosè. Questi sta inginocchiato dinanzi a lui ed a lui rivolto, tenendo le braccia mezzo sollevate con le mani aperte,

ed il lungo bastone appoggiato in terra ed alla spalla sinistra.[1]

Il Sacrifizio di Cor, Datan e Abiron. Affresco nella Cappella Sistina.

Il secondo affresco rappresenta Cor, Datan e Abiron che stanno sacrificando, mentre cade loro addosso il fuoco dal cielo.[2] Nel fondo vedesi riprodotto l'arco di Costantino, e da un lato sono gli avanzi di altri edifici antichi. In lontananza scorgonsi una città col porto, una nave, e più da lungi alcune montagne. Sul davanti, nel mezzo, sta Mosè che tiene nella mano sollevata la verga: egli è vòlto verso i profanatori. Più indietro vedesi di profilo il sommo Sacerdote che col turibolo sta incensando. Attorno all' altare col fuoco acceso stanno i profanatori, i quali atterriti si lasciano cader di mano le catenelle a cui è attaccato l' incensiere, che vedesi agitato in più modi o contro o attorno di essi, mandando fiammelle di fuoco. Essi hanno movimenti ed attitudini ardite e svariate: uno è stramazzato a terra, a capo all' ingiù, sul davanti a sinistra di chi osserva.[3] Da un lato, a destra di chi osserva, è dipinta una moltitudine di persone, la maggior parte delle quali è in atto di ritrarsi atterrita. Dall'altro lato, presso ad un edificio, Mosè con la verga nella mano sinistra abbassata e con l'altra sollevata, si rivolge verso due dei profanatori: ai piedi di questi apresi la terra per inghiottirli.[4] Sulla soglia dell'edifizio vicino, scorgesi una figura che solleva le braccia, colpita da meraviglia e da terrore, dinanzi a quella

[1] Questo affresco è uno dei meno offesi, se si eccettui la parte destra, e segnatamente quella dove si vede Mosè che uccide l'Egiziano.

[2] Vasari, vol. V, pag. 117: «similmente, quando sacrificando i figliuoli d' Aron, venne fuoco dal cielo.» Dalla pittura non apparisce che il fuoco cada dal cielo.

[3] Tiene le braccia piegate con le mani aperte e le gambe pure piegate. Ha un' azione ardita. Questa figura insieme alle altre del gruppo descrivono una curva attorno all' ara.

[4] Anche il movimento di queste figure è ardito e naturale, come di chi si sprofondi mancandogli sotto ai piedi la terra.

scena di desolazione. Parimenti atterrita mostrasi la figura di donna che sta dappresso. Alquanto più indietro, in basso, veggonsi due altre figure, una delle quali, la più giovane, di profilo, l'altra, più attempata, di fronte.[1] L'affresco mostra lo studio che il Botticelli faceva dal vero: molte figure debbono anzi essere ritratti, riprodotti con grande fedeltà, di persone di varia età e condizione.

La Tentazione di nostro Signore. Affresco nella Cappella Sistina.

Nel terzo affresco che trovasi sulla parete di contro, rappresentò Cristo tentato dal demonio.[2] A destra dello spettatore, su di un colle formato di massi rocciosi, sta Nostro Signore in atto di scacciare il demonio. Questi è coperto da una veste d'eremita, ed è rappresentato in atto di precipitare al basso: nel cadere, la tunica mossa dal vento svolazza e lascia vedere le forme bestiali con le gambe pelose ed i piedi con gli artigli. Dietro al Salvatore è collocata una tavola imbandita, e poco discosto stanno tre Angeli che portano il cibo. Nel mezzo del quadro vedesi Nostro Signore portato sulla cima del tempio dal diavolo. Questi, anche qui, ha indosso la tunica d'eremita col cappuccio sulla testa, ed un bastone e la corona nella mano sinistra. Con l'altra mano accenna al Salvatore la città situata da quel lato nel fondo del quadro. All'estrema sinistra dell'osservatore, scorgesi sul colle, presso a un bosco, il demonio dinanzi a Nostro Signore. Anche qui Satana è vestito di tunica da eremita, ma però ha sopra di essa le ali di pipistrello. Tiene la mano sinistra con la corona sul bastone: alquanto inchinato accenna con l'indice dell'altra mano abbassata la terra. Cristo gli sta

[1] Anche questo affresco è alquanto danneggiato. Ciò notasi specialmente nelle figure che stanno per essere inghiottite dalla terra. È stato inoltre qua e là restaurato e ritoccato con colore: tuttavia può riconoscersi ancora che questo dipinto, come tutti quelli del Botticelli, non manca di vita e d'azione veemente ed energica.

[2] Vedi l'Evangelo di San Matteo, capo IV.

dappresso con la mano destra sollevata e aperta, e con l'altra al fianco. Più sotto scorgesi di nuovo il Redentore accompagnato dagli Angeli, i quali in atto reverente son rivolti verso di lui. Sul davanti, nel mezzo del dipinto, è un giovane diacono che in un bacino porta delle spighe di grano al sommo Sacerdote. Dietro a questo giovane diacono trovansi tre figure ritte in piedi in atto di osservare. Più addietro, e sempre a destra dello spettatore, è riprodotto un grazioso motivo d'un fanciullo che cammina portando nella veste alcuni tralci carichi d'uva: egli volgesi indietro sollevando la mano del braccio destro, stizzito e spaventato per una biscia che gli si è attortigliata alla gamba destra con la testa a bocca aperta rivolta a lui. Tien dietro a questo fanciullo una bella figura di donna, vestita, come sempre usava il Botticelli, in modo assai pittoresco. Essa con una mano abbassata raccoglie la veste e con l'altra sorregge un fascio di legna che porta sul capo. Dappresso le sta un uomo attempato con una mazza in mano, in atto d'osservazione. Dietro a questa vi sono altre cinque figure in vari atteggiamenti. Dall'altro lato, in vicinanza del Sacerdote, un giovane si fa innanzi per vedere l'offerta,[1] ed un uomo attempato alla sinistra di quest'ultimo è pure intento ad osservare. Dietro veggonsi alcuni che stavano seduti su di un seggio marmoreo a forma di panca, collocato di traverso di fronte allo spettatore, i quali, alzatisi prontamente, si spingono avanti in isvariati movimenti per vedere. Da un lato, a sinistra di chi osserva, v'è un gruppo di tre persone: la prima sta seduta sul seggio marmoreo, di contro a noi, tenendo la mano sinistra appoggiata sul ginocchio e l'altra col braccio mezzo

[1] È questi un giovane avvenente di bei lineamenti con folti e ricciuti capelli che gli scendono sulle spalle, vestito signorilmente. Tiene la mano sinistra alla cintola e nell'altra abbassata ha la berretta.

piegato sollevata ed aperta: è in atto di rivolgere la parola ad uno che gli sta di contro, ritto in piedi, veduto di profilo. Tra questi si presenta di fronte un terzo, ritto in piedi, ma di là dal seggio, il quale tiene le mani sulle spalle di quello seduto ed è rivolto verso il secondo.

Dietro al gruppo delle figure che si cacciano innanzi per vedere il giovane che porta al sacerdote l'offerta, trovansi altre tre figure in piedi. Quella che è più dappresso a noi, è un giovane con la testa volta ad osservare dinanzi a sè fuori del quadro. La seconda rappresenta una donna di profilo, la quale con la testa sollevata pare stia osservando la scena del Salvatore che caccia il demonio dal monte: la terza è pure una donna che volgesi verso la sua vicina presentandosi di fronte a noi. Molto popolo è attorno all'altare sotto al quale arde il fuoco; alcune figure sono in ginocchio in atto di pregare, altre in piedi. Tra queste, a sinistra dello spettatore, notasi una donna che frettolosa si avvicina portando in capo e sorreggendo con la mano destra un catino con due galletti, coperti in parte da un panno; con la mano del braccio destro abbassato raccoglie in parte la veste. Dietro alle figure e all'altare sorgono alcuni alberi fioriti. Più da lungi, dall'una e dall'altra parte, veggonsi in lontananza due città fortificate, nel mezzo il mare con navigli, e più indietro alcune colline e montagne. Il paesaggio spicca sull'azzurro del cielo. [1]

In questo dipinto si hanno gruppi di figure, come a cagion d'esempio quello a sinistra dello spettatore, che ricordano la buona disposizione delle figure dell'Adorazione dei Re Magi dal Botticelli eseguita pei Medici. Bello, come si ebbe a notare, è il motivo della donna col fan-

[1] Qui pure, come negli altri affreschi, notansi alcuni studi dal vero e parecchie figure che sembran ritratti.

ciullo che porta tralci carichi d'uva ed è impaurito dalla biscia.

Di questi affreschi il migliore per ordine, misura e disposizione sembra a noi il primo sopra ricordato. Non può dirsi altrettanto del secondo e nemmeno del terzo, quantunque vi siano particolari pregevolissimi di figure e di gruppi.

Nelle pitture della Sistina, a nostro parere, il primo posto è occupato dal Ghirlandaio, a cui tien dietro il Perugino. Questi però non è scevro di quella maniera ricercata e convenzionale propria della scuola Umbra, sebbene le forme siano piacenti. Il Botticelli invece distinguesi dagli altri pittori per forza ed energia d'azione e per i suoi episodi pieni di vita. Esso occupa col Signorelli un posto notevole dopo il Ghirlandaio. Inferiore alle opere di questi maestri sono i dipinti di Cosimo Rosselli. Il Vasari ci racconta che Papa Sisto IV ordinò che il Botticelli divenisse capo delle pitture della Cappella, e che oltre agli affreschi or ora descritti eseguisse « alcuni Santi Papi nelle nicchie di sopra le storie ». Questi affreschi dei Papi rivelano la maniera di Sandro più che quella degli altri maestri che lavorarono alla Sistina.[1] Il 5 ottobre del 1482 fu data a dipingere a Sandro, a Domenico Ghirlandaio, al Perugino, ed a Blaxio Antonio Tucci la sala dell'Udienza nel Palazzo pubblico di Firenze.[2] Ma

[1] Vedasi ciò che si disse nella *Vita di Fra Diamante*, a pag. 251 e seguenti del vol. V.

[2] Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit., tomo I, pag. 578: MCCCCLXXXII. 5 Octobr.: « Item dederunt et locaverunt vigore dictae legis Dominico et Sandro Marini pictoribus, faciam sale audientie dominorum palatii ad pingendum et ornandum, pro ornamento dicti palatii. Item locaverunt Pietro, vocato Perugino, et Blaxio Antonii Tucci, pictoribus, faciam sale palatii dictorum dominorum, versus plateam, videlicet faciam fenestrae ad faciendum et pingendum, solvendum salarium ut in deliberatione de Dominicho del Ghirlandaio continetur. »

nessuna notizia ci è fino ad ora pervenuta, la quale provi che Sandro abbia adempito al suo impegno.[1]

La Calunnia nella Galleria degli Ufizi.

Una delle opere che il Botticelli dovette eseguire in questo periodo di tempo, cioè dopo il suo ritorno da Roma, è la bella pittura su tavola che il Vasari asserisce aver egli dipinta per messer Fabio Segni, gentiluomo fiorentino. In essa è dipinta (così la descrive il Biografo aretino) « la Calunnia d'Apelle; bella quanto possa essere. Sotto la quale tavola, la quale egli stesso donò ad Antonio Segni suo amicissimo, si leggono oggi questi versi di detto messer Fabio:

Iudicio quemquam ne falso laedere tentent
Terrarum reges, parva tabella monet.
Huic similem Aegypti regi donavit Apelles:
Rex fuit et dignus munere, munus eo. »[2]

Questa tavoletta trovasi nella Galleria degli Uffizi; manca però dei versi del Segni. Il soggetto è preso dai Dialoghi di Luciano sulla Calunnia, a somiglianza di quello che si narra abbia dipinto Apelle, per vendicarsi dell'iniqua accusa appostagli dal suo rivale Antifilo.[3] Il Botticelli volle riprodurre il dipinto allegorico,

[1] Veggasi ciò che si disse nella *Vita di Pietro Pollaiolo,* a pag. 125.

[2] Vasari, vol. V, pagg. 122-3.

[3] Il Dati nelle sue *Vite dei pittori antichi* (Milano, Niccolò Bettoni, 1830, tomo I, pag. 31) così narra il fatto e il dipinto del pittore greco: « Ben è vero che in quella corte (di Tolomeo, re d'Egitto) a lui non mancarono traversie, perciocchè un certo Antifilo, suo rivale nella professione, invidiandogli il favore del re, e veggendo di non potere scavalcarlo con l'eccellenza dell'arte, pensò di farlo cadere per altra via. Gli appose adunque ch'ei fosse complice di Teodata nella congiura di Tiro, tuttochè egli non fosse mai stato in Tiro, e non conoscesse Teodata se non per fama, come governatore di Tolomeo in Fenicia. Non per tanto il perfido accusatore affermò d'averlo veduto trattar con esso alla domestica, mangiare e parlare in segreto; e che indi a poco erasi Tiro ribellato, e per consiglio d'Apelle prese Pelusio. A tale avviso Tolomeo, uomo per sua natura leggiere e guasto dall'adulazione, per sì fatte bugie si levò tanto in furia, che non cercando migliore informazione del fatto, nè curando di chiarirsi del vero, non s'accorse

LA CALUNNIA D' APELLE

Pittura di Sandro Botticelli nella Galleria degli Ufizi a Firenze

secondo la descrizione fattane dal poeta. In una delle note al Vasari trovasi che il Botticelli « in questa tavoletta è interprete mirabile del satirico greco: ma così puntualmente personificò la spiritosa descrizione di lui, che al solo Urbinate era serbato il vincere nel medesimo subietto il pittore fiorentino. La rappresentazione di questo quadretto è un'altra prova dell'ingegno inventivo e fecondo di Sandro. Il bel fondo architettonico, decorato di statue e di bassorilievi, conferisce notabilmente alla

che il calunniatore era concorrente e nimico di Apelle, e che questi non era in posto da poter far congiure nè tradimenti, oltre all'esser beneficato sopra tutti gli altri pittori. Non domanda s'egli sia giammai stato in Tiro, ma di posta lo giudica degno di morte. Mette sossosopra il palagio, chiama Apelle misleale, ingrato, reo di lesa maestà, traditore e ribelle. E se uno dei congiurati di già prigione, non potendo soffrire la sfacciata scelleratezza d'Antifilo, e compatendo la disgraziata innocenza d'Apelle, non avesse deposto e provato che questi non aveva che fare nella congiura, certo che con la vita avrebbe pagato la pena della ribellione di Tiro, senza nè pur saperne il perchè. Ritornato per ciò Tolomeo in sè stesso, cangiò pensiero, e dopo aver ristorato largamente Apelle, condannò alla catena Antifilo calunniatore. Apelle, ricordevole della corsa burrasca, si vendicò in tal guisa della calunnia. Dipinse egli nella destra banda a sedere un uomo con orecchie lunghissime, simiglianti a quelle di Mida, in atto di porger la mano alla Calunnia, che di lontano s'inviava verso di lui. Stavangli attorno due donnicciuole, ed erano, s'io non erro, l'Ignoranza e la Sospezione. Dall'altra parte venia la Calunnia tutta adorna e lisciata, che nel fiero aspetto e nel portamento della persona ben palesava lo sdegno e la rabbia ch'ella chiudeva nel cuore. Portava nella sinistra una fiaccola, e con l'altra mano strascinava per la zazzera un giovane, il quale elevando le mani al cielo, chiamava ad alta voce gli Dii per testimonj della propria innocenza. Facevale scorta una figura squallida e lorda, vivace ed acuta nel guardo, nel resto simigliantissima ad un tisico marcio; e facilmente ravvisavasi per l'Invidia. Poco meno che al pari della Calunnia eranvi alcune femmine, quasi damigelle e compagne, il cui ufficio era incitare e metter su la Signora, acconciarla, abbellirla, e s'interpretava che fossero la Doppiezza e l'Insidie. Dopo a tutti veniva il Pentimento, colmo di dolore, rinvolto in lacero bruno, il quale addietro volgendosi, scorgea venir da lungi la Verità non meno allegra che modesta, nè meno modesta che bella. Con questa tavola scherzò Apelle sopra le proprie sciagure, mostrandosi egualmente valoroso pittore e bizzarro poeta in esprimere favolosamente i veri effetti della calunnia. »

più propria e conveniente rappresentazione dell'argomento. »[1]

In questa tavoletta del Botticelli, a destra dello spettatore vedesi il trono collocato, da un lato, su di un alto basamento ricco di bassorilievi. Alcuni gradini laterali conducono al trono. Su di questo siede il giudice, di profilo, con la corona in testa e le orecchie lunghe come quelle di Mida. Due figure in piedi stanno ai lati del giudice, e, afferrato ciascuna uno degli orecchi mostruosi di esso, vi sussurrano parole d'eccitamento. Una di queste è l'Ignoranza, l'altra il Sospetto. Il giudice, spingendosi innanzi, stende, come a conferma, la mano destra verso un uomo, che rappresenta l'Invidia, il quale, con le vesti lacere e con l'apparenza squallida e lorda, parla al giudice, mentre solleva il braccio sinistro e con l'altra mano prende pel braccio sinistro una giovane donna sfarzosamente vestita. Tiene questa nella mano sinistra

[1] Vasari, vol. V, pag. 122, nota 3.

Anche Leon Battista Alberti nella sua opera *La Pittura* (tradotta da M. Lodovico Domenichi, Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferraris, MDXLVII, a pag. 38, lib. III) descrive esso pure la Calunnia. Crediamo opportuno riferire la descrizione che esso ne dà: « Nè io credo che sia fuor di proposito il raccontarla, acciocchè i pittori siano avvisati, che bisogna vegghiare in fabbricare sì fatte invenzioni. Era uno huomo, c'haveva l'orecchie grandi, intorno al quale stavano due donne, l'Ignorantia, et la Sospitione; d'altra parte se ne veniva la Calonnia, la quale era una bellissima donna; ma ella pareva in volto accorta sopra modo: ne la sinistra mano haveva una face accesa; da l'altra mano strassinava un giovane per gli capegli, il quale alzava le mani al cielo. La guida di costei è un certo huomo pallido, brutto, di crudele aspetto, il quale meritamente si potrebbe paragonare, che lunga fatica ha macerato in battaglia: costei dicono, che è il Livore o l'Invidia. Vi sono anchora due altre donne compagne de la Calonnia, le quali accomodano gli ornamenti a la padrona; queste sono l'Insidia, et la Fraude. Dopo queste vi è la Penitentia coperta di veste oscura, et sordidissima; la quale tutta si straccia. Appresso la quale segue la Verità pudica, et vergognosa. La quale historia s'anchora (sic), mentre ch'ella si recita tira a sè gli animi, quanta gratia et vaghezza si dee credere, ch'ella havesse de la pittura di così eccellente pittore. »

la face accesa, e rappresenta la Calunnia. Due altre donne, con movimenti pronti e arditi, sono occupate ad ornarle i lunghi capelli con fiori e nastri. Queste due figure rappresentano la Malizia e l'Insidia. La Calunnia con la destra afferra pei capelli un giovane nudo, che sta con le mani giunte, steso mezzo supino al suolo e lo trascina dinanzi al tribunale. Tien dietro una figura di odiosa megera, rappresentante il Rimorso, coperta quasi intieramente da un lungo mantello, la quale, stringendo i denti, volgesi, tutta irata, con la testa verso un'ultima figura che le sta dietro rappresentante la Verità. È ritratta questa in forma di giovane donna; è nuda, e vedesi di fronte. Con la sinistra abbassata tiene una treccia dei lunghi capelli, e con l'indice dell'altro braccio sollevato accenna al cielo, a cui pure rivolge la testa e lo sguardo.

Se la figura del Rimorso con quel suo ampio panneggiamento, ci fa sovvenire alcune delle figure dipinte da Fra Filippo nelle grandi lunette delle pareti del coro nella Cattedrale di Prato, può anco affermarsi che questa figura precorra quel modo di drappeggiare che sovente riscontrasi nelle figure di Filippino Lippi. Nella figura della Verità vedonsi ripetuti quel tipo e quelle forme che il Botticelli stesso, nella sua Nascita di Venere, rappresentò nella figura di Venere in piedi, della quale ricorda anche il movimento.[1]

Questo dipinto della Calunnia ci rivela nuovi tratti del carattere artistico del Botticelli, e prova vie maggiormente quanto grande fossero la sua facoltà inventiva, il suo studio sull'architettura classica, sulla prospettiva e sulle opere di scultura. Le sue figure sono però in pari tempo (come, del resto, quasi sempre nei suoi dipinti) di tipo poco piacevole e quasi di una selvatichezza zingaresca.

[1] La « Nascita di Venere » nella Galleria degli Ufizi fu già da noi descritta a pag. 218 e segg.

Contuttociò esse son sempre piene di forza e di vita. Così, quantunque si riscontri, qua e là, nel panneggiamento un fare largo e grandioso, pure notasi una esuberanza di partiti di pieghe soverchiamente voluminosi. Questo soggetto è uno di quelli che molto si confacevano al genio di Sandro, ed egli, da par suo, seppe maestrevolmente rappresentarlo. Svariati e bene adatti a ciascuna figura sono i caratteri, le forme, le espressioni, l'azione ed i panneggiamenti. Netto, preciso e fermo è il disegno; il colorito chiaro e luminoso; diligente ed accurata la tecnica esecuzione, e finamente sono rilevati con l'oro gli accessori. Sì nell'insieme come nei particolari addimostra i caratteri, già più volte osservati, che son propri di questo focoso e fantastico maestro.

Il fondo del dipinto è formato da una ricca architettura di stile classico, con pilastri adorni di nicchie con statue. Tra queste ve n'ha una nella nicchia del pilastro di mezzo rappresentante un guerriero, la cui azione franca ed ardita ricorda quella del San Giorgio di Donatello fatto per la loggia di Orsanmichele in Firenze,[1] ma più ancora quella della figura di Pippo Spano, dipinta (insieme al ritratto di Farinata degli Uberti e d'altri uomini illustri a Legnaia) per Pandolfo Pandolfini da Andrea del Castagno.[2] Anche lo stile dell'architettura ci fa ricordare quello di Andrea del Castagno.[3]

Oloferne nella Galleria degli Ufizi.

Due altre graziose tavolette dipinte da Sandro trovansi nella Galleria degli Ufizi. Una di esse rappresenta Oloferne nella sua tenda, in letto, con la testa mozza e la figura ravvolta in parte nel lenzuolo. Da un lato stanno tre guerrieri barbuti presi da spavento a quella

[1] Veggasi il vol. V, pag. 12 di quest'opera.
[2] Ivi, pag. 85 e seguenti.
[3] La « Calunnia » del Botticelli trovasi nella Galleria degli Ufizi, ove è indicata col num. 1182.

vista. Dall' altro lato si avanzano delle guardie precedute dal loro capitano.

Giuditta nella Galleria degli Ufizi.

Nell' altra tavola è raffigurata Giuditta, in vesti eleganti, che tiene nella destra la spada d' Oloferne e nell' altra un ramo d' olivo. Mentre cammina, volgesi a guardare dietro a sè. Una fantesca la precede portando sul capo un fardello con la testa d' Oloferne. Veggonsi in lontananza una collina e le mura d' una città.

Queste due tavolette, considerate sotto ogni rispetto, sono vere miniature e gioielli d' arte che meritano d'essere annoverati tra le più belle produzioni di quel tempo.[1]

Secondo il prof. E. Ridolfi, Sandro nel 1486 dipinse a fresco nella villa Lemmi, poco lungi da Firenze, in occasione del matrimonio di Lorenzo dei Tornabuoni con Giovanna degli Albizi.[2]

Nel 1487 Sandro dipinse un tondo « per la Sala dell' Udienza del Magistrato de' Massai della Camera »[3] Non ci è dato conoscere il soggetto di questo dipinto. Nello stesso anno, in occasione delle nozze di Francesco di Giovanni Pucci, fu commesso al pittore di dipingere quattro tavolette, con soggetti cavati dalla novella del Boccaccio di Nastagio degli Onesti, che il Vasari chiama «pittura molto vaga e bella»[4] Si racconta che certo Na-

Storie di Nastagio degli Onesti nella collezione Frederick R. Leyland – Inghilterra.

[1] Non sono, in alcune parti, immuni da ritocchi, come può osservarsi nelle vesti, ove le parti in luce furono molto abilmente ripassate con colore.

Il Borghini, nel suo *Riposo*, ricorda questi dipinti in casa di Messer Ridolfo (Sirigatti), che « li donò alla Serenissima signora Bianca Cappello de' Medici, Gran Duchessa nostra. » (Vedi Commentario alla vita di Sandro Botticelli, pag. 125, vol. V, nonchè il Vasari edito dal Sansoni, tomo III pag. 329). Sono esposti nella Galleria degli Ufizi sotto i num. 1156 e 1158.

[2] Di questi affreschi avremo occasione di parlare insieme ad altri dipinti che il Botticelli eseguì.

[3] Vasari, edito dal Sansoni, tom. III, pag. 322 in nota.

[4] Vasari, vol. V, pag. 113.

stagio aveva speso la sua fortuna corteggiando una signora, che rifiutò d' accettare la sua mano. Un giorno in campagna essa ebbe la visione di un cavaliere che perseguitava una giovine, e strappandole il cuore lo dava in pasto ai suoi cani. La donna fortemente colpita dal sogno fatto, e atterrita dalla pena atroce inflitta ad una donna che aveva tradito il suo damo, per tema di così terribile fine, accettò senza più la mano di Nastagio.[1] Nei quattro quadretti il Botticelli rappresentò

[1] Crediamo utile riportare la nota a pag. 113 e segg. del Vasari nella quale descrivonsi queste pitture. « Questi quattro quadretti, larghi più di braccia 2 e mezzo, alti più di un braccio e un terzo, si conservano tuttavia in casa Pucci.

« 1° Si vede Nastagio degli Onesti, che in pensiero della sua crudel donna, col capo chino e le braccia penzoloni, appoggiando le mani sulla cintola, inoltrasi soletto nella pineta di Classi. Quando ad un tratto vede venir correndo verso lui una bellissima giovine ignuda e scapigliata, inseguita da due fieri mastini, la quale protendendo le braccia, con lagrime e grida chiede mercè; e dietro a lei sovra un corsiero bianco un cavaliere iracondo, con uno stocco in mano, lei minacciando di morte. Poi si vede quando Nastagio, preso da compassione per la sventurata donna, trovandosi senz'arme, tolto un ramo d'albero, si fa incontro ai cani ed al cavaliere. Al lato destro del quadro, in lontananza, si vedono padiglioni e trabacche con alcuni giovani amici di Nastagio. Dietro la boscaglia scorgesi la città di Classi, presso Ravenna, sopra un braccio di mare.

« 2° Folta pineta; e dietro, veduta di mare. A sinistra di chi guarda, si vede Nastagio che tirandosi indietro rimira pauroso quello che il cavaliere va facendo. Il quale, smontato da cavallo, atterra di un colpo la donna, e distesala boccone, le apre le reni, e trattone fuori il cuore, lo gitta ai due mastini, che in disparte stanno mangiandolo. Ma la giovane, come se nulla avvenuto fosse, levatasi in piè, si vede nuovamente fuggire verso il mare, coi cani appresso, e il cavaliere sempre perseguitandola.

« 3° Gran convito fatto da Nastagio a Paolo Traversari, alla moglie, alla figliuola e a tutte le altre donne parenti. La tavola è imbandita nella stessa pineta dove Nastagio avea veduto lo strazio della bella giovane. A un tratto, sul finire della mensa, si ode il disperato romore della cacciata donna, che perseguitata dal solito cavaliere e dai cani, si rifugia presso i commensali; i quali spaventati si alzano da tavola, e con vari gesti delle mani e del volto esprimono la paurosa sorpresa. Ella già trafelata, è presso a cadere: i vasellami e le tazze si rovesciano; le sei donne di casa Traversari si alzano impaurite; i menestrelli im-

gl' incidenti principali della novella: 1° Il cavaliere che strappa il cuore della giovine; 2° i cani che lo divorano; 3° la signora che vede la visione; 4° la festa delle nozze. Se questi dipinti meritano d'essere commendati per il sentimento vivo che li anima, non vedesi però quell'accurata esecuzione tecnica che si osserva in talune altre opere del maestro in figure di piccola dimensione, che paiono vere miniature. Ciò può forse derivare dal fatto che la pittura ha sofferto ed è stata restaurata, e, qua e là, ritoccata con colori. La composizione che rappresenta il banchetto (la quale pittura è però tra tutte quelle che ha maggiormente sofferto), ci ricorda il banchetto di Erode dipinto da Fra Filippo nel Duomo di Prato.[1]

Oltre a questi quadretti il Vasari fa anche menzione di un tondo rappresentante l'Epifania, che egli

precano ai cani che fan strazio delle belle membra. A destra di chi guarda, due padiglioni, un cavallo, una donna ed alcuni giovani.

« 4° La figliuola del Traversari, ravvedutasi, e tramutato in amore l'odio, dopo veduta la fiera punizione di quella femmina, dice esser contenta di diventar moglie di Nastagio. Si fa il convito nuziale. Sotto un grand'atrio ad archi sostenuti da pilastri corintii, ed in fondo un arco trionfale che chiude il cortile, sono imbandite due mense. Al lato sinistro seggono undici uomini, al destro otto donne, e Nastagio solo siede rimpetto ad esse. Nel mezzo dell'atrio sorge una credenza con mesciroba, piatti ed altri ricchi vasellami. Dalle due parti vengono più servi, portando in capo od in mano le vivande da apprestarsi ai commensali.

« In queste tavole, v'è l'arme Pucci sola, e v'è inquartata con quella de' Bini, che è una squadra d'oro in campo azzurro con sopra due rose bianche, e sotto, cinque monti dello stesso colore. V'è pure l'arme medicea e l'anello col diamante, impresa della famiglia stessa, la quale si vede, nella quarta tavoletta, sostenere quei tre lauri dipinti nella faccia dei primi tre pilastri dell'atrio. Il trovarsi in esse le armi Pucci e Bini unite, ci fa pensare che questi quadretti fossero fatti fare per occasione di nozze tra le due famiglie. Cercando, noi troviamo infatti che nel 1487 Pierfrancesco di Giovanni Bini sposò Lucrezia di Francesco di Giovanni Pucci. »

[1] Questi quadretti che erano in casa Pucci a Firenze furono venduti nel 1868 al sig. Barker di Londra, e da ultimo passarono in possesso del signor Frederick R. Leyland.

avrebbe parimente eseguito per la famiglia Pucci.[1] In casa Pucci non ritrovasi ora alcuna pittura rappresentante questo soggetto. V' è bensì un tondo con la Vergine, il Putto, Santa Maddalena e Santa Caterina, ma, oltre alla varietà del soggetto, la maniera ed i caratteri della pittura mostrano una mano diversa di quella di Sandro. Tale dipinto, a nostro credere, potrebbe attribuirsi agli anni giovanili di Raffaellino del Garbo, seguace di Filippino Lippi.

La Salutazione Angelica nella Galleria degli Ufizi in Firenze.

Nel 1488 Sandro dipinse la tavola per i monaci di Cestello rappresentante la Salutazione Angelica. Questa tavola, dopo varie vicissitudini è passata in questi ultimi anni alla Galleria degli Ufizi.[2] Sta la Vergine, a destra di chi guarda, ritta in piedi presso il littorile. All'arrivo dell' Angelo volgesi, incurvandosi alquanto verso di lui, e sollevando le braccia, in atto di sorpresa. L' Angelo sta dinanzi ad essa ed a lei rivolto, in ginocchio. La scena si svolge nell' interno di una casa; dall'apertura della porta scorgesi la campagna irrigata da un fiume ed un colle.[3]

[1] Vasari, vol. V, pag. 114.

[2] Ulderigo Medici, *Dell' antica chiesa dei Cistercensi, oggi Santa Maria Maddalena de' Pazzi;* Firenze, tip. editr. della *Gazzetta d'Italia* 1880, pag. 21, ricorda che « nel 19 marzo 1488, Benedetto di S. Giovanni Guardi fece fare una cappella e fondare in Cestello di Firenze, la seconda a man ritta, quando s'entra in chiesa, e chiamasi la cappella della Nunziata, e spese ducati 50, cioè con la finestra vetrata, e più spese nella tavola di detta cappella ducati 30 che fu di mano di Sandro Botticelli, e siamo obbligati a pregar Iddio per lui, » ecc. Il che trovasi pur confermato in Vasari (edito dal Sansoni) tomo III, pag. 314, nota, ove dicesi che « l'altare di detta cappella fu consacrato dal vescovo Pagagnotti il 26 giugno 1490. »

[3] La pittura è su tavola ed è assai ben conservata. Le figure sono di grandezza naturale. Trovasi, insieme alla sua cornice antica, nella Galleria degli Ufizi, ove è indicata col num. 1316.

Alla base della cornice, che è di forma architettonica e colorita come era usanza del tempo, trovansi tre piccoli rettangoli: in quello di mezzo è dipinto Cristo seduto nel sepolcro tenendo le braccia abbas-

Questo lavoro è dei più belli di Sandro. Sembra che il pittore siasi ispirato nella composizione del dipinto a quello, rappresentante lo stesso soggetto, di Fra Filippo Lippi, che trovasi nella chiesa di San Lorenzo in Firenze.[1] Il 18 maggio 1491 gli operai di Santa Maria del Fiore allogarono a Domenico e David del Ghirlandaio, a Sandro Botticelli, a Gherardo di Giovanni miniatore ed a Monte, suo fratello, il lavoro a mosaico per la Cappella di San Zanobi. Il 31 dicembre 1493 Gherardo e Monte ebbero ad eseguire, essi soli, il terzo specchio.[2] Morto Gherardo[3] e Domenico Ghirlandaio, il Botticelli,

sate e le mani aperte: e sul parapetto del sepolcro, nel mezzo, vi è dipinto il sudario con la faccia del Salvatore. In quello a destra di chi osserva leggesi:

Spiritvs. Santvs. Svperveniet. In. Te.
Et. Virtvs. Altissimi. Obvmbrabit. Tibi

In quello a sinistra:

Ecce. Ancilla. Domini. Fiat.
Michi. Secvndvm. Verbvm. Tvvm.

1 Vedi vol. V, pag. 221 di questa opera, (*Vita di Fra Filippo*).

2 Vasari, *Vita di Domenico Ghirlandaio*, vol. V, pag. 83. Ivi leggesi: « per la morte del Magnifico Lorenzo (de' Medici), rimase imperfetta in Fiorenza la cappella di San Zanobi, cominciata a lavorare di mosaico da Domenico, in compagnia di Gherardo miniatore, »

3 Per questi Gherardo e Monte figli di Giovanni di Miniato del Favilla, vedi Vasari, vol. V, pag. 60, e vol. VI, pag. 166, *Commentario*. L'opera cui accenniamo nel testo, rimase per alcuni anni interrotta, fino a che i Consoli dell'arte della lana non commisero agli operai di condurla a termine (23 dicembre 1504). Il 30 del detto mese diedero a fare, in concorrenza a Monte e a David del Ghirlandaio, una testa di San Zanobi in mosaico, promettendo la continuazione del lavoro nella Cappella di San Zanobi all'artista che avesse meglio eseguito il lavoro. Nel giugno del 1505 furono chiamati Pietro Perugino, Lorenzo di Credi, e Giovanni delle Corniole, a giudicare le opere. Essi giudicarono essere la migliore quella di Monte. Fu pertanto convenuto, in seguito a deliberazione del 30 del mese predetto, che Monte ritenesse la testa eseguita per sè, nè potesse chieder nulla per le spese fattevi, qualora nel termine di tre mesi non fosse allogato il compimento del mosaico; passato quel termine infruttuosamente, doveva Monte rilasciar la testa di San Zanobi in mosaico, e sarebbe stato iscritto nei libri dell'Opera un credito di 100 fiorini d'oro in suo favore. Così appunto avvenne. Passati i tre mesi,

occupato forse in altri lavori, non vi mise mai mano. Non si ha notizia che il Botticelli abbia ricevuto altre commissioni di lavori a mosaico, ma non sembra impossibile che egli pure prendesse a fare questi lavori, limitandosi esso alla composizione, e lasciando poi eseguire il cartone colorato agli aiuti nella sua bottega, ed affidando poi l'esecuzione del mosaico a gente pratica del mestiere, sotto la sua direzione. In questo stesso anno (4 gennaio 1491), il Botticelli trovavasi fra gli artefici riuniti per deliberare sulla facciata di Santa Maria del Fiore in Firenze.[1] Il suo posteriore soggiorno in Firenze è provato da circostanze casuali. Da una lettera indirizzata, per suo mezzo, da Michelangelo a Lorenzo de' Medici, nel luglio 1496, si ricava che egli trovavasi in quel tempo in Firenze.[2] Parimenti si ricava dalla denunzia da lui fatta al Catasto (riferita a pag. 204, nota), che egli abitava col suo fratello Simone e coi nipoti, nella parrocchia di Santa Lucia in Ognissanti, nell'anno 1498.

Nel 1500 Sandro dipinse l'« Adorazione dei Re

senza che fosse avvenuta l'allogazione del musaico, l'Opera ritenne la testa di San Zanobi pagandone a Monte il prezzo stabilito. Gli operai avean però sempre in animo che il lavoro fosse continuato. Sembra infatti che Monte dopo qualche tempo vi ponesse mano, poichè trovasi essergli stati fatti, per questo effetto, alcuni pagamenti nel 1508 e 1509. Si legge anzi che con deliberazione del 23 giugno 1510 gli fu nuovamente allogato il lavoro dei quattro spigoli di detta Cappella a ragione di fiorini sei a braccio quadrato. Nondimeno il lavoro non fu condotto a compimento. È costume esporre la testa di San Zanobi sull'altare che ergesi in mezzo della chiesa il giorno della festa del Santo. Ritenevasi fosse lavoro di Gherardo, mentre, come si disse, ne è veramente autore Monte. Veggasi per queste notizie la terza parte dei Documenti dal 1440 al 1529 aggiunti al vol. VI del Vasari, pag. 339-340; nonchè il Commentario alla vita di Gherardo miniatore nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 240, nota terza, e le pagg. 251-252.

[1] Vasari, vol. VII, pag. 247.

[2] Vedi Gualandi, *Memorie inedite*, serie III, pag. 112; nonchè Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, vol. II, pag. 32. Lettera di Michelangelo Buonarroti a Lorenzo di Pier Francesco de' Medici da Roma, addì 11 luglio 1496.

L'Adorazione dei Re Magi nella Galleria Nazionale di Londra.

Magi », che abbiamo veduto nella collezione del signor Fuller Maitland in Inghilterra.[1] Nel mezzo del dipinto, in luogo alquanto elevato sotto la capanna, vedesi il Putto steso in terra, sopra un panno, con le braccia alzate e rivolto verso la Vergine. Sta questa di profilo, in ginocchio dinanzi a lui, pregando a mani giunte. Dall'altro lato San Giuseppe, pure di profilo e di contro alla Vergine, siede con la testa appoggiata sulle braccia, in atto di dormire. Dietro vedesi la mangiatoia col bue e l'asino. La stalla è scavata nello scoglio. Ai lati, da una parte, stanno inginocchiati i Re Magi, ai quali un Arcangelo mostra il Salvatore; dall'altra, un secondo Arcangelo con un ramo d'olivo in mano presenta i pastori, pure inginocchiati e rivolti a Gesù. Ai lati della montagna, formata di scogli, alcuni alberi spiccano sull'azzurro del cielo. Sulla capanna sostenuta da fusti d'alberi, veggonsi tre Angeli inginocchiati, che cantano osservando nel libro che tiene spiegato quello di mezzo, e più sopra, in cielo (su fondo dorato) altri Angeli che tengonsi per mano e girano attorno ballando e cantando. Questo motivo grazioso ricorda quello già da noi notato nella tavola rappresentante la « Incoronazione della Vergine » dello stesso Botticelli, che trovasi nella Galleria delle Belle Arti in Firenze. Abbiamo parimenti ricordato che questo medesimo motivo fu da lui ripetuto in alcuni dei disegni fatti per la *Divina Commedia.*

Sul davanti del dipinto, in un prato fiorito e cosparso di sassi, veggonsi tre figure ritte in piedi, ciascuna delle quali si abbraccia con un Angelo. Ai lati, in ciascuna parte di essi, è rappresentato un demonio che pieno

[1] La pittura è su tela: le figure sono di piccole dimensioni. Il dipinto trovavasi dapprima nella raccolta di Young Ottley. Fu esposto nella grande Mostra di Manchester, col num. 51. Dopo la morte del sig. Maitland, fu comperato per la Galleria Nazionale di Londra ove trovasi indicato col num. 1034.

d'ira guarda minaccioso la coppia ed è in atto di fuggire. Questa bella, spiritosa e fantastica composizione, non mostra, a causa dei danni sofferti e dei successivi restauri, quella accurata e diligente esecuzione che riscontrasi in altri dipinti eseguiti dal nostro maestro, a guisa di miniature, e con i lumi rilevati in oro, poichè anche questa pittura ha le luci rilevate coll'oro. Nella parte superiore del dipinto leggesi una iscrizione greca e una data che è evidentemente quella della esecuzione della pittura. La qual data fu interpretata per quella dell'anno 1511: lo Schörn in una nota al Vasari nella edizione tedesca del Vasari, vol. II, pag. 243, linea 4, la interpretò invece per quella dell'anno 1460; il professore M. Sidney Colvin ritenne che indicasse l'anno 1500: quest'ultimo anzi ci fa conoscere che tale iscrizione indica che il quadro fu dipinto sulla fine dell'anno 1500, durante i torbidi d'Italia, in quel tempo cioè nel quale avveravasi l'XI Capitolo di San Giovanni l'Evangelista e il secondo dolore dell'Apocalisse, e Satana fu lasciato scatenarsi sulla terra a farvi gazzarra per tre anni e mezzo; dopo di che doveva esser di nuovo incatenato e calpestato come in questo quadro.[1]

Il 25 gennaio dell'anno 1503, Sandro, insieme ad altri artisti, fu incaricato di scegliere il luogo più adatto

[1] *Gazette de Beux-Arts*, Paris 1886. In un bello e dotto articolo sulla vita del Botticelli scritto dall'illustre nostro amico Sir I. A. Crowe, a pag. 474 dicesi che non potrebbesi altrimenti interpretare questa iscrizione se non supponendo che ella si riferisca alla persecuzione e condanna del Savonarola nel 1497 e 1498. Solo adottando questa interpretazione potrebbesi accettare l'anno indicato con le lettere greche ΧΣΣΣΣΣ, formante parte della prima linea della leggenda. Le tre persone abbracciate dagli Angeli sul davanti del quadro, potrebbero simboleggiare il martirio di Gerolamo Savonarola, di Domenico Buonvicini da Pescia e di Silvestro Maruffi, la cui missione terrestre sarebbe indicata dalle banderuole aventi la scritta: *hominibus bonae voluntatis.* Questo dipinto è passato ad arricchire la Galleria Nazionale di Londra, dove trovasi esposto sotto il num. 1034.

per collocare il David di Michelangelo.[1] Il Vasari racconta che Sandro fece « il Trionfo della Fede di fra Girolamo Savonarola da Ferrara;[2] della setta del quale fu in guisa partigiano, che ciò fu causa che egli, abbandonando il dipignere, e non avendo entrate da vivere, precipitò in disordine grandissimo. Perciocchè essendo ostinato a quella parte, e facendo, come si chiamavano allora, il piagnone,[3] si diviò dal lavorare: onde in ultimo si trovò vecchio e povero di sorte, che se Lorenzo de' Medici, mentre che visse, per lo quale, oltre a molte altre cose aveva assai lavorato allo Spedaletto in quel di Volterra;[4] non l'avesse sovvenuto, e poi gli amici e molti uomini dabbene stati affezionati alla sua virtù, si sarebbe quasi morto di fame. »[5] Il Vasari racconta inoltre « che egli amò fuor di modo coloro che egli conobbe studiosi dell'arte, e che guadagnò assai; ma tutto, per aver poco governo e per trascurataggine, mandò male. Finalmente condottosi vecchio e disutile e camminando con due mazze, perchè non si reggeva ritto, si morì, essendo infermo e decrepito, d'anni settantotto; e in Ognissanti di Fiorenza fu sepolto, l'anno 1515. »[6] Che Sandro nei suoi ultimi anni seguisse le dottrine del Savonarola, e fosse dei piagnoni, lo farebbe credere il dipinto portante la iscrizione del 1500 che abbiamo testè ricordato.

[1] Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. II, pag. 458.

[2] Veggasi ciò che si disse nella nota alla pag. 231 e segg.

[3] I seguaci del Savonarola eran chiamati *piagnoni*, e i nemici di esso *arrabbiati*.

[4] Lo Spedaletto è presentemente una casa di fattoria dei principi Corsini presso Volterra. La pittura che ai giorni del Bottari era assai guasta, mantenevasi ancora in cattivo stato di conservazione al tempo degli annotatori del Vasari (edizione Le Monnier). Vedi nota 1 al Vasari, vol. V, pag. 70. A causa di un restauro, fatto poi a quella fabbrica, la pittura finì col perdersi del tutto.

[5] Vasari, vol. V, pagg. 117-118.

[6] Ivi, pag. 120. Ma ora, come si notò, siam venuti a conoscere che Sandro morì il 17 maggio 1510.

Quanto alla supposta ristrettezza in cui trovossi Sandro, dalla denunzia al Catasto dell'anno 1498 fatta da Alessandro assieme al fratello Simone, apparirebbe che egli non dovesse trovarsi in così grande miseria.[1] Le ristrettezze cui accenna il Vasari, potrebbero essersi verificate negli ultimissimi anni della vita di Sandro quando divenuto vecchio e disutile, si trovò per la sua trascurataggine d'avere sciupati i suoi guadagni e non aver più mezzo di procacciarsi la vita, essendo infermo. Le sovvenzioni di Lorenzo de' Medici non durarono che fino al 1502 (anno in cui morì il Magnifico), e si comprende che gli aiuti degli amici di Sandro non poterono essere che scarsi. Quanto all'anno della morte del nostro pittore è agevole dimostrare l'errore del Vasari. Se, come abbiamo notato,[2] risulta dalla denunzia al Catasto fatta dal padre Mariano Filipepi nel 1480, che Sandro a quel tempo aveva 33 anni, egli sarebbe nato nel 1447; e poichè siam venuti a conoscere che Sandro morì il 17 maggio dell'anno 1510,[3] egli in tale anno doveva avere 63 anni e non 78. Fu sepolto, come il Vasari ci racconta, in Ognissanti, e ciò appare esatto poichè egli abitava in questa parrocchia col fratello e i nipoti.[4]

[1] Vedi la denunzia dei beni di Alessandro Filipepi detto Botticello e del fratello Simone agli ufficiali del Catasto di Firenze, fatta nel 1498 e già da noi riferita a pag. 204, in nota.

[2] Vedi la nota a pag. 204.

[3] Vedi *Tavola alfabetica*, op. cit., ove si dice: « Sandro Botticelli nato 1447, m. 1510, 17 di maggio. Libro de' morti *ad annum*, e fu sepolto in Ognissanti. »

[4] Nella nota al Vasari, vol. V, pag. 120, trovasi che Mariano Filipepi suo padre aveva fatto in Ognissanti la sepoltura di famiglia, con la sua arme di un leone rampante, un paio di seste in una branca e la scritta: « *S.* (sepolcro) *di Mariano Filipepi e suor* (um) *anno* 1510. » Nel Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 321 in nota, si ripete la stessa cosa. Ma il padre di Sandro, come risulta dalla denunzia al Catasto fatta nel 1480, dichiarò avere allora 86 anni; e questo vien ripetuto nell'Alberetto de' Filipepi a pag. 325 nel Vasari edito dal Sansoni, ove viene ricordato Mariano galigajo, ossia conciatore di cuoi, nato nel 1394.

Se il Botticelli nei suoi ultimi anni era ridotto a così mal partito, è evidente che, specialmente in questo tempo, si sarà servito di aiuti per condurre a termine le sue pitture, od anche, non essendo più in grado di lavorare, per farle eseguire da essi sui suoi schizzi o disegni. E quando poi non fu più in grado di eseguire nemmeno schizzi e disegni, si sarà servito di quelli da esso fatti per lo innanzi, o incaricando gli aiuti di copiarli da quadri già da lui condotti, e d'introdurvi anche qualche variante, dirigendo, per quanto gli era possibile, il lavoro.

Con ciò si spiegherebbe il fatto di alcuni dipinti, la cui composizione od i cui motivi sono abbastanza graziosi, ma che mostrano nella esecuzione tecnica, quale più quale meno, d'essere inferiori alle opere dipinte dal maestro. Tali deficienze dipendevano evidentemente dall'abilità maggiore o minore dell'aiuto di cui si servì.

Il Vasari (vol. V, pagg. 118, 119) ci riferisce che Sandro era persona molto piacevole, e ci racconta alcuna delle molte burle fatte ai suoi discepoli ed amici. Tra i discepoli suoi, ricorda certi Biagio [1] e Iacopo. Nel

Se si dovesse ammettere che la sepoltura dei Filipepi fosse stata fatta per ordine del padre di Sandro (Mariano), questi avrebbe avuto, nel 1510, 116 anni di età, e non pare probabile che giungesse a tanta vecchiezza. Si potrebbe pertanto supporre che o è incorso un errore di data, o, ammettendosi esatto l'anno 1510, che la sepoltura sia stata eseguita per opera di Mariano pittore, figlio di Antonio e nipote di Alessandro; il qual Mariano nacque nel 1473 e morì nel 1527. Si potrebbe ritenere che questi avesse fatto riporre il corpo del suo zio Alessandro nella propria sepoltura. Comunque sia, nella tomba ove si vuole fosse seppellito il nostro pittore, non trovavasi alcun epitaffio in elogio di un così grande maestro, le cui virtù furono tanto esaltate da Ugolino Verino (*De illustr. urb. Flor.* lib. II):

Nec Zeuxi inferior pictura Sander habetur,
Ille licet volucres pictis deluserit uvis.

[1] Nel Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 319, in nota, si osserva che nel Ruolo de' Pittori dell'anno 1525, è indicato un Biagio di

Vasari, edito dal Sansoni (tomo IX, pag. 258) dicesi che scolari di Sandro furono: un Iacopo di Domenico di Papi (Toschi), nato nel 1463 e morto addì 8 maggio del 1530, il quale stava, in età di 17 anni (nel 1480) con Sandro; un Giovanni di Benedetto Cianfanini, nato nel 1462, e morto nel 1542; un Raffaello di Lorenzo di Frosino Tosi, nato nel 1469, che veniva chiamato il Toso (a proposito del quale a pag. 244 del vol. IV del Vasari, edito dal Sansoni, trovasi che Raffaello di Lorenzo di Frosino Tosi, di 11 anni, stava, nel 1480, con Sandro Botticelli); [1] un Biagio di Antonio Tucci, nato nel 1446 e morto nel 1515, nominato dal Vasari; e finalmente un Iacopo di Francesco di Domenico Filippi, morto nel 1527.

Altri dipinti abbiamo da ricordare, dei quali alcuni sono menzionati dal Vasari ed altri da altri scrittori. Come è ben naturale, non tutte queste opere hanno i medesimi pregi artistici, e ciò per le ragioni poc'anzi accennate, e cioè tanto per la infermità del maestro, quanto per la maggiore o minore abilità degli aiuti di cui si servì nella esecuzione dei lavori.

Affreschi della villa Lemmi, ora nella Galleria del Louvre.

Alcuni anni or sono si scopersero nella villa del dottor Petronio Lemmi, poco lungi da Firenze, presso il Chiasso Macerelli sotto Careggi, in una stanza al primo piano, alcuni affreschi con figure di grandezza naturale, rimasti coperti dal bianco della calce. Alcuni di questi erano in varie parti mutilati, e qua e là più o meno man-

Francesco Pacini; ma questo Biagio è forse Biagio d'Antonio Tucci, nato nel 1446 e morto nel 1515, il quale sembra sia stato pittore di qualche stima, poichè gli fu allogata a dipingere (il 5 ottobre 1482) ed a Pietro Perugino nella Sala dell'Udienza nel Palazzo della Signoria di Firenze, la faccia della finestra verso la piazza. Questo Biagio sposò nel 1480 la Benedetta figliuola di messer Bonaventura Zilioli da Ferrara.

[1] Al tempo cioè in cui il Botticelli lavorava nella chiesa d'Ognissanti a Firenze.

canti del colore. In uno di essi è raffigurata una gentildonna che si crede appartenesse alla famiglia degli Albizi. È alta della persona, snella di forme, vestita in modo semplice ma signorile, con un fino e leggero drappo accomodato ai capelli per modo che le scende dalle parti lungo il collo e sulle spalle; le cinge il collo un vezzo di perle, al quale è appeso un gioiello. Con le mani delle braccia alquanto allungate, tiene un panno spiegato in atto di ricevere i fiori che le porge la prima delle quattro giovani donne che, a due a due, in svariati movimenti, le si fanno dinanzi. Queste quattro giovani donne presentano i tipi, i movimenti aggraziati (ma non privi di alquanta ricercatezza) le forme, la lunga, ricca e folta capigliatura cadente a masse ricciute sulle spalle e gli abiti, secondo la solita maniera briosa e fantastica che usava il Botticelli. Hanno tutte nudi i piedi. Queste quattro figure fanno bel contrasto col movimento dignitoso e semplice, ma elegante della gentildonna. Essa mostra d'essere ritratta dal vero, mentre le altre quattro appaiono eseguite di fantasia. Dietro alla signora si presenta di profilo un fanciullo, che con le ali spiegate si fa innanzi, alquanto inchinato e con la testa e lo sguardo rivolto a terra. Tiene le braccia abbassate come se portasse qualche oggetto che non si può distinguere, essendo in gran parte mancante il colore. In vicinanza di esso pare vedervi la parte inferiore d'uno stemma gentilizio. La parte superiore di questo stemma, e porzione della figura del fanciullo sono mancanti per essere caduto l'intonaco. Dall'altro lato dell'affresco, dietro alle quattro giovani donne (che si suppone stiano a rappresentare le quattro figure allegoriche delle Virtù), è dipinta una fontana di bello stile del Rinascimento che spruzza da cannelle zampilli d'acqua. La scena si svolge in aperta campagna, che

doveva esser fiorita. In mezzo a questa sorgono alcuni fusti d'alberi, di cui veggonsi ancora le traccie.[1]

Nel secondo affresco la scena è rappresentata in una selva. Da un lato vedesi di profilo un giovane di nobile e dignitoso aspetto. Ha la berretta in capo: la folta e ricca capigliatura cade copiosa ai lati della faccia, del collo e sulle spalle. È vestito signorilmente.[2] Si crede che rappresenti un personaggio della famiglia Tornabuoni. Con la mano destra abbassata,[3] viene preso per l'altra mano da una giovane donna che lo conduce verso un'altra, la quale siede di contro a loro su di un alto seggio. Questa pure vedesi di profilo: ha la mano destra alquanto sollevata, ed è rivolta a lui in atto benevolo. Alla destra del giovane signore, scorgonsi poche traccie della testa e delle spalle di un fanciullo.[4] Di contro, ai lati del seggio, ma in posto più basso, stanno d'intorno sedute sei donne. Queste vestono in modo fantastico con acconciature parimenti fantastiche. Per gli emblemi che alcune di esse hanno, è da ritenersi che queste sei

[1] Manca la parte superiore dell'affresco. La figura di profilo che porge i fiori è priva di metà della testa e del collo, nonchè di parte della spalla. Manca pure, nella parte di sotto, porzione del colore della sua veste e di quella della sua vicina, e così pure parte del fondo e della fontana dall'alto al basso. Dall'altro lato dell'affresco manca (come si notò) porzione della figura del putto alato, e quasi tutta la finta architettura, fatta eccezione del pilastro a destra dello spettatore. Altri guasti di minore importanza scorgonsi qua e là nel rimanente dell'affresco.

[2] Nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 330, dicesi: « in abito alla civile. »

[3] Manca in parte il colore e non può distinguersi ciò che tenga in quella mano; forse una pezzuola.

[4] Probabilmente questo fanciullo teneva uno stemma: lo stemma, la figura del fanciullo (di cui non è rimasta che la testolina), nonchè parte della veste del giovane signore sono mancanti per esser caduto l'intonaco. Dall'altro lato dell'affresco appaiono alcune traccie di colore che accennano ad un putto con uno stemma, ove veggonsi due cerchi concentrici rappresentanti l'arme degli Albizi.

donne, insieme con quella che presenta il giovane, raffigurino le sette arti liberali.[1]

Questi due affreschi trovavansi sulla stessa parete ai lati della finestra. In una delle altre pareti, e precisamente in quella dicontro, si ritrovarono le traccie di una figura d'uomo e di fanciulla. Si sarebbe potuto credere che questi dipinti, pei loro caratteri, fossero lavoro giovanile del Botticelli, assistito però da altri nella esecuzione della pittura. Se dapprima esitavasi a credere che rappresentassero fatti delle famiglie Tornabuoni ed Albizzi, il professor Ridolfi ha ora con buone ragioni tolto il dubbio. Egli ci informa che questo affresco dovette essere eseguito in occasione del matrimonio di Lorenzo Tornabuoni con Giovanna degli Albizi avvenuto nel 1486. Quelle quattro giovani del primo affresco starebbero a simboleggiare le virtù della novella sposa; le sette figure del secondo affresco, le sette arti liberali nelle quali il giovane fu educato. La figura d' uomo non giovane dell'affresco guastato che si trovò sulla parete dicontro, dovrebbe probabilmente rappresentare il ritratto di Giovanni Tornabuoni che si tiene affettuosamente appresso la figliuoletta Ludovica, allora in età di dieci anni.[2] Ciò ammettendo, è da credere che non potendo il Tornabuoni servirsi dell'opera del Ghirlandaio (occupato, come vedremo, in quel tempo nella decorazione degli affreschi del coro di Santa Maria Novella per Gio-

[1] Manca porzione dell'affresco, per tutta la sua larghezza, nella parte superiore. Parimente, nella parte di sotto, manca la metà inferiore delle due figure di donna, sul davanti, che veggonsi di schiena. Anche qua e là è caduto più o meno il colore delle altre figure, come nel fondo. Poche traccie rimangono pure dei finti pilastri e dei finti basamenti ai lati dell'affresco.

[2] Veggasi E. Ridolfi, *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci*, (Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1890), pag. 17 e seguenti.

vanni Tornabuoni, padre dello sposo) chiamò in tutta fretta Sandro Botticelli, forse in tempo troppo prossimo alle nozze, ad eseguire gli affreschi. Questi, che appena avrà avuto tempo di fare le composizioni, dovette affidarne in gran parte l'esecuzione ai suoi giovani scolari od aiuti, per condurre presto a termine la commissione. Tale assistenza sembra possa riscontrarsi più nel secondo degli affreschi che nel primo.

I quali affreschi furono veduti da noi non appena scoperti: è però da deplorare che siano stati tolti dal luogo pel quale furono eseguiti e che siano stati qua e là ritoccati con colore. Furono venduti al Museo del Louvre, ove potemmo rivederli; ma non fanno ivi naturalmente la bella mostra che facevano quando trovavansi al posto ove il pittore li aveva condotti. Ci pare anche che le pitture abbiano deteriorato da quando le vedemmo la prima volta, prima del distacco dalle pareti.

La Vergine col Putto. Tondo nella Gal. degli Ufizi.

Nella Galleria degli Ufizi si conserva un tondo, su tavola, con figure di grandezza naturale, rappresentante la Vergine col Putto. Essa sta seduta nel mezzo e con espressione malinconica osserva dinanzi a sè. Sostiene con le mani il Bambino che le è seduto in grembo. Questi poggia la mano sinistra su di una melagrana che la Vergine sostiene. Con la testa alcun poco inclinata a destra, egli guarda dinanzi a sè verso lo spettatore, sollevando la mano destra aperta. Sei Angeli stanno dintorno in belli e svariati atteggiamenti. Due di questi ai lati tengono un libro aperto, mentre i due primi, sul davanti, portano attorno alla vita una corona di rose ed in mano un giglio. Scende dall'alto un cerchio di luce, i cui raggi illuminano tutta la scena. Quantunque le figure non mostrino quel sentimento, quella freschezza giovanile e quella accurata e diligente esecuzione che abbiam notato nell'altro tondo già ricordato in questa

stessa Galleria,[1] è però sempre questa pittura un notevole esempio della abilità del maestro. Dai caratteri di quel tondo si conosce che esso è opera giovanile; dai caratteri invece della pittura di cui ora trattiamo, si desume che fu eseguita con arte più compiuta, e deve essere perciò stata dipinta in tempo posteriore a quello in cui fu eseguita la pittura pocanzi ricordata. Le forme e la tecnica esecuzione di questo dipinto ci fanno sovvenire d'altra bella tavola del Botticelli di cui tra breve discorreremo, che conservasi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti sotto il n. 85, e che un tempo trovavasi nella chiesa di San Barnaba in Firenze.[2]

S. Agostino nella Galleria degli Ufizi.

Nella Galleria degli Ufizi, sotto il n. 1179, conservasi un altro quadretto su tavola. È ivi raffigurato Sant'Agostino seduto in una nicchia dinanzi ad un banco, intento a scrivere. Questo lavoro è indicato come opera di Fra Filippo. Noi crediamo che esso sia una delle opere giovanili di Sandro Botticelli.[3]

Ritratto nella stessa Galleria.

In questa stessa Galleria al n. 30 bis si ha un bel ritratto di giovane dai nobili lineamenti e signorilmente vestito, che sta di profilo ed è volto a destra. Viene indicato come opera di Antonio Pollaiolo.[4] Ma anche in questo ritratto ci sembra di poter riscontrare la maniera del Botticelli.

La Vergine col Putto nella Galleria suddetta.

Pure in questa Galleria era indicata col n. 23 bis come opera della scuola di Fra Filippo[5] una pittura su tavola

[1] Vedi a pag. 206.

[2] Il tondo di cui discorriamo nel testo è assai ben conservato. Pervenne alla Galleria nel dicembre 1780 dalla Guardaroba dei Pitti. Vedi Commentario al Vasari, vol. V, pagg. 125-126. Nella Galleria è indicato col n. 1289.

[3] Vedi *Vita di Fra Filippo*, nel vol. V di questa opera, pag. 226.

[4] Vedi *Vita di Antonio Pollaiolo* a pag. 137, ove per errore è indicato al n. 4 sala 30 bis, mentre dovevasi dire che è indicato al n. 30 bis.

[5] Vedi per questo quadro la nota alla pag. 226 della *Vita di Fra Filippo Lippi* (vol. V di questa opera). Ivi si notò che il dipinto non

rappresentante la Vergine seduta, col Bambino Gesù tra le braccia. Questo quadro è indicato col n. 36 nel catalogo dell'anno 1881, pag. 83, come lavoro del Botticelli.

La Vergine col Putto nella Galleria degli Ufizi.

In questa stessa Galleria conservasi una tavola, indicata col n. 33 e rappresentante la mezza figura della Vergine col Bambino Gesù in braccio. È un debole lavoro di qualche seguace del Botticelli.

Nei magazzini della medesima Galleria vedemmo anche una tavola di forma bislunga preparata a chiaroscuro e poi leggermente colorita, con moltissime figure di piccole dimensioni. Rappresenta l'« Adorazione dei Re Magi. »[1] La composizione difetta d'ordine e di misura; notasi in tutto qualcosa di trascurato ed abborracciato. Vi sono nondimeno figure, caratteri, forme e movimenti i quali ricordano, pur esagerandone la maniera, l'arte del Botticelli. Non ci sembra che il quadro possa essere una contraffazione od imitazione fatta dopo la morte

manca di un certo pregio, mostrando caratteri che ricordano quelli di Fra Filippo come del suo scolaro Botticelli, essendo probabilmente opera di qualche seguace della scuola di quei maestri.

[1] Nel mezzo vedesi la Vergine seduta in luogo alquanto elevato in vicinanza alla capanna formata di grandi massi di pietra e di una tettoia. La Vergine regge il Putto seduto sul suo ginocchio destro. Questi solleva la mano destra in atto d'impartire la benedizione ad uno dei Re Magi che sta in ginocchio, ed è incurvato con la persona in atto di baciargli il piede. Alla destra della Vergine trovasi, ritto in piedi con la testa appoggiata alla mano sinistra e col bastone nell'altra, San Giuseppe in atto cogitabondo. Nel mezzo, sul davanti del quadro, sono cinque altre figure in vari atteggiamenti, in ginocchio, rivolte al Salvatore. Altre figure in piedi stanno presso a queste, in atto di spingersi innanzi ad osservare il Salvatore. Ai due lati è dipinta una moltitudine d'altre figure in piedi, e dietro a queste altre a cavallo, con servi che tengono le briglie di qualche cavallo. Alla sinistra di chi osserva, dietro ai grandi massi di pietra che sostengono la tettoia della capanna, vedesi un ampio vano a guisa di porta, pel quale passa il numeroso seguito dei Re Magi; e, in fondo, la campagna. Anche dall'altro lato del quadro sorgono grandi massi di pietra formanti parte d'un edificio in rovina, e nel vano di esso passano parimenti molte figure a piedi e a cavallo: in lontananza si scorgono la campagna, una città e alcune montagne.

del maestro: crediamo piuttosto che possa essere un dipinto eseguito nella bottega del Botticelli da qualche suo scolaro, negli ultimi anni della vita del maestro, quando questi era infermo ed obbligato a servirsi dell'opera dei suoi aiuti. Fors' anche potrebbe essere stato eseguito, dopo la morte del maestro, da qualche seguace della sua maniera, il quale si sarà servito dei disegni fatti dal Botticelli per questo soggetto, ed avrà in tal modo messo insieme la composizione.[1]

La Vergine col Putto, Angeli e Santi nella Galleria dell'Accad. di Belle Arti in Firenze.

Nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, nella sala seconda, è esposta, sotto il n. 85, una tavola d'altare con figure grandi al naturale. Questa tavola come abbiam detto trovavasi in San Barnaba a Firenze.[2] In essa è raffigurata la Vergine seduta in trono, col Divin Figliuolo in braccio, e quattro Angeli ai lati. Due di questi sollevano un ricco cortinaggio, gli altri presentano a Gesù due simboli della sua futura passione: la corona di spine e i tre chiodi. Davanti al trono, in piedi, veggonsi, da un lato, San Barnaba, San Michele Arcangelo e San Giovanni Battista; dall'altro, Sant'Ambrogio, Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Agostino. È questo uno dei migliori dipinti di Sandro. Non è esente però da parziali ritocchi.[3]

Altri quadretti nella Galleria della detta Accademia.

In questa stessa Galleria si ha, al n. 162, la Visione di Sant'Agostino; ed al n. 158, Sant'Agostino vestito in

[1] Il gruppo della Vergine col Bambino, le figurette nel fondo, il paese e il cielo sono parti rinnovate nel secolo XVII da qualche mediocre pittore di quel tempo. Ci è stato riferito che dietro alla tavola trovavasi un cartellino, nel quale era scritto che il dipinto era del Botticelli, ma ci fu anche detto che lo scritto era del tempo nostro, o, al più, del secolo scorso.

[2] Vedi Vasari, vol. V. pag. 112.

[3] La parte superiore della tavola finisce centinata per un'aggiunta fattavi da Agostino Veracini. Un'altra aggiunta vi fu fatta nella parte inferiore. Sopra a questa, nel mezzo, leggesi il noto verso: « Vergine noto Madre Figlia del tuo figlio. »

abito pontificale, disteso morto sopra un feretro, e dietro a lui due figure; al n. 161, Salome che porta la testa del Battista in un bacino; al n. 157, Gesù Cristo che sorge dal sepolcro, con alcune figurette da un lato che rappresentano la salita al Calvario.[1]

La Vergine, con Gesù e Santi nella Galleria dell'Accadem. di Belle Arti in Firenze.

Nella stessa Galleria al n. 88, v'è un quadro indicato come opera di Sandro Botticelli e rappresentante la Vergine col Bambino Gesù e Santi. Le figure sono di grandezza quasi naturale.[2]

L'Arcangelo Raffaello e Tobiolo nella med. Galleria.

Parimenti in questa Galleria, al n. 154, conservasi una tavola rappresentante l'Arcangelo Raffaello ed il giovane Tobia preceduti dal cane. Da un lato vedesi un giovane genuflesso, in atto di adorare, che viene indicato come il ritratto del giovanetto Doni. I due stemmi che trovansi in alto, sono: quello a destra della Badia di Firenze (da cui proviene il dipinto), e quello a sinistra della famiglia Doni. Questa tavola potrebbe essere stata dipinta da qualche debole seguace della maniera del Botticelli.

I tre Arcangeli e Tobiolo. – Acc. di Belle Arti in Firenze.

Ci siamo riservati di ricordare per ultima una tavola portante il numero 24 che trovasi in questa medesima Galleria. In essa sono rappresentati i tre Arcangeli Raffaello, Michele e Gabriele col giovane Tobia. Nel mezzo sta l'Arcangelo Raffaello che nella mano destra alquanto sollevata tiene un piccolo vaso di vetro, e con l'altra abbassata conduce il giovane Tobia. Questi lo segue tenendo con la mano sinistra abbassata una funicella a cui è appeso un pesce: essi sono preceduti da un cane. Alla destra è figurato l'Arcangelo Michele, coperto

[1] Queste piccole tavole pervennero dal monastero di San Barnaba. L'esecuzione tecnica di esse tavolette ci fa credere che furono dipinte, su composizioni o schizzi del maestro, da qualche suo scolare.

[2] La tavola pervenne dalla Chiesa di Sant'Ambrogio in Firenze. Veggasi in proposito il vol. V di quest'opera, a pag. 112 e seguenti, *Vita di Andrea del Castagno.*

d'un'armatura, il quale tiene nella mano destra alzata l'impugnatura della spada con la punta rivolta in su, e nella sinistra, parimenti sollevata, un piccolo globo. Egli si avanza volgendo lo sguardo allo spettatore. Dall'altro lato trovasi l'Arcangelo Gabriele, il quale, camminando, raccoglie con la mano sinistra abbassata il mantello, e in quella dell'altro braccio piegato al petto, tiene un ramo di gigli fioriti. I tre Arcangeli sono forniti di grandi ali. Nel fondo è dipinto un paese roccioso, e sul davanti il terreno è coperto qua e là di sassi, erbe e fiori silvestri. Da un lato una lucertola si arrampica tra le roccie che sono in parte nascoste da piccoli arboscelli ed erbe. Più in fondo un fiume serpeggiante scorre nel mezzo della valle, fiancheggiato da alberi, e più da lungi da case e da un castello. Le montagne spiccano, come la parte superiore delle figure, sull'azzurro del cielo, che è alquanto velato da nubi.[1]

[1] L'Arcangelo Gabriele si muove con molta ricercatezza ed affettazione. La forma della testa è quasi rotonda: ha folti e copiosi capelli che terminano a ricci, accomodati attorno al collo ed alle spalle. Indossa una veste biancastra riunita con un nastro a metà della vita, e raccolta di nuovo attorno ai fianchi. Il manto, di color verdone caldo, gli copre la spalla sinistra e metà del braccio, per scendergli dietro lungo la vita e riapparire sul davanti attorno alle gambe: con la mano del braccio sinistro abbassata lo raccoglie per modo da lasciare scoperti i piedi, che sono alquanto grossi e difettosi di forma come quelli dell'Arcangelo Raffaello. Le mani di forma più regolare, hanno le dita alquanto magre ed ossute. Il collare della veste è lavorato a ricami ed ornato di finte perle. Le grandi ali sono simili a quelle dell'aquila, mentre nell'Arcangelo Raffaello rassomigliano a quelle del pavone. Il giovane Tobiolo ha forme asciutte e magre, le gambe lunghe (e ciò si riscontra anche nelle altre figure, sebbene assai più nel Tobiolo), difettoso il movimento della persona, ed i piedi non posano sul terreno con naturalezza: i quali difetti notansi anche in parte nel dipinto rappresentante il giovane Tobia e l'Arcangelo, già ricordato nella Galleria di Torino tra le opere dei Pollaioli (vedi pag. 122 e seguenti), come pure in quel quadro con lo stesso soggetto che viene attribuito al Pollaiolo, e che abbiamo detto essere nella Galleria Nazionale di Londra (vedi a pag. 142 e seguenti), sebbene qui il movimento sia alquanto diverso, e diversa la tecnica del colorire. Nel dipinto che

Tutte le parti e gli accessorii son resi in ogni loro minuziosa particolarità, con accurata diligenza; ma il disegno non è troppo corretto. Le figure difettano di vita e di espressione, come più specialmente può notarsi nel giovane Tobia, i cui occhi appaiono, per così dire, immoti. Le vesti sono di stoffa grossa ed accomodate in modo convenzionale a guisa di festoni ed a linee serpeggianti e rigonfie nel mezzo. Il colore è triste e monotono: le carni sono giallastre nel tono, con mezze tinte cerulee e le ombre d'uno scuro terreo. I colori delle vesti, e più quelli del paese, sono cupi e forti nel tono. La superficie della pittura è ruvida, e rilevata nelle ombre, mentre il colore delle carni è magro, diafano, trasparente, e quasi vitreo nella superficie. La pittura è a tempera, ma sembra che l'artista abbia unito nel colore delle carni qualche sostanza in uso a quel tempo, poichè il metodo di colorire ad olio che si andava cercando dai pittori fiorentini, era tuttora imperfetto. Nel pae-

conservasi a Firenze, la testa del Tobiolo è coperta di capelli aderenti, i quali terminano ricciuti attorno al collo. Egli è vestito di tunichetta verde foderata di pelle, riunita a metà della vita da una fascia con frange. Sulle spalle ha un corto mantello di color rosso lacca con fodera gialla, lavorato di ricami e di finte perle. I calzari aderenti alle gambe sono di color rosso lacca; scuri gli stivali con il rovescio giallo. L'Arcangelo che conduce Tobia per mano è alto della persona: ha la testa di forma ovale coperta da folti e ricciuti capelli disposti a ricci, in modo convenzionale, attorno alla testa ed alle spalle, a guisa di parrucca. Questa acconciatura ci fa sovvenire quelle del Baldovinetti. Ha indosso una veste biancastra riunita ai fianchi, e di nuovo a metà della vita da una piccola fascia a colori con frangia. Il mantello di color rosso e lavorato a ricami, con la fodera di color verdone, riunito nel mezzo del collo con una perla, gli copre metà delle braccia per scendere lungo la persona. Questa figura ricorda più quelle dei Pollaioli che quelle del Verrocchio. L'Arcangelo San Michele è la miglior figura del quadro, ma difetta essa pure di naturalezza nel movimento delle gambe e nella posa dei piedi. Veste l'armatura, portando sopra questa un corto mantello di color verde con fodera rossa. I tre Arcangeli hanno l'aureola dorata formata da segni serpeggianti che partono dalla testa: quella di Tobiolo è invece raggiante.

saggio e in questa esecuzione tecnica, ci par di scorgere una certa rassomiglianza con le opere del Baldovinetti, maniera seguìta pure dai Pollaioli e dal Verrocchio.

Questo quadro fu attribuito prima al Botticelli, poi al Pollaiolo.[1] Alcuni critici valenti lo giudicarono invece del Verrocchio, sebbene anche questa opinione non sia nuova. Infatti, nella Galleria di Monaco trovasi una tavola, già da noi ricordata, rappresentante lo stesso soggetto dei tre Arcangeli, con una composizione simile a questa, ma con caratteri ed una tecnica diversa da quella del Verrocchio,[2] ed anche da quella del dipinto di cui ora trattiamo, esistente nella Galleria delle Belle Arti in Firenze, e del quale dovremo nuovamente occuparci discorrendo di altri pittori della Scuola fiorentina di valore artistico

[1] Nel Vasari, vol. V, pag. 111, in nota, si avverte che questa tavola trovavasi in una delle cappelle Capponi. Il Cinelli l'attribuiva a Sandro Botticelli. Nel 1731 (vedi il Richa) essendosi rinnovato l'altare e postovi un San Niccolò del Gabbiani, la tavola fu trasportata nell'interno del convento: nel 1810 passò nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti, dove fu indicata come opera di Antonio Pollaiolo, e come sua fu data incisa nella Regia Galleria suddetta, pubblicata per cura di una Società di Artisti. (Vedi Vasari, vol. V. pag. 111 nota 2). Presentemente questo dipinto è registrato nella Galleria come opera di Sandro Botticelli: la indicazione è però accompagnata da un punto interrogativo. La pittura è su tavola, con figure di grandezza naturale. A Parigi nel Museo del Louvre (Raccolta His de la Salle) trovasi un disegno, indicato col num. 85, attribuito al Pollaiolo, rappresentante Tobia e l'Angelo. Tobia tiene il pesce, ed è condotto per mano dall'Arcangelo Raffaello; dietro ad essi trovasi l'Arcangelo Gabriele con gli occhi rivolti al cielo, e la mano destra al petto. Questo è un disegno a penna con lumi rilevati col bianco su carta tinta di color roseo. La tecnica esecuzione non ci sembra presenti i caratteri propri dei Pollaioli, e del Verrocchio, ma bensì quelli di un'accurata, diligente e quasi peritosa esecuzione d'un giovane che abbia copiato da un disegno di questi maestri. Potrebbe essere anche della stessa mano di chi dipinse la tavola ricordata nella Galleria delle Belle Arti in Firenze, come fa notare il catalogo del Louvre, nel quale però la tavola di Firenze è attribuita a Antonio Pollaiolo.

[2] Intorno a questa tavola che trovasi a Monaco, e che fu attribuita al Verrocchio, veggasi la Vita di questo pittore in questa nostra opera, a pag. 191.

inferiore a quello del Baldovinetti, del Pollaiolo, del Verrocchio e del Botticelli. Tra questi pittori fiorentini d'ordine minore, sono da annoverarsi quelli della famiglia Botticini.

La Madonna con S. Giovanni e gli Arcangeli nella Galleria Pitti in Firenze.

Nella Galleria Pitti in Firenze, conservasi una tavola di forma rotonda, con mezze figure di grandezza naturale, portante il numero 348. Ivi è raffigurata la Vergine seduta in trono col Divin Figliuolo sulle ginocchia, che si tiene abbracciato con la destra mano al collo della Madre, in atto di avvicinarsele per baciarle la guancia. A sinistra vedesi San Giovanni fanciullo in adorazione; ai lati, gli Arcangeli Michele e Gabriele, il primo con la spada ed il secondo col giglio. Sui gradini del trono sono due libri. Se la composizione di questo dipinto deriva da Sandro Botticelli, è però certo che il maestro si servì per l'esecuzione della pittura di qualche buono scolare od aiuto.

La Madonna, Gesù e S. Giovanni nella Galleria medesima.

Nella medesima Galleria al n. 357, si ha un altro dipinto nel quale è rappresentata la Madonna col Bambino e San Giovanni Battista. La Vergine, piena di mestizia, incontra in un prato fiorito San Giovanni fanciullo, e piega alquanto la persona verso di lui per avvicinargli Gesù che regge con le braccia.[1] Il Battista, fattosi innanzi, sostiene con la spalla destra l'asta della croce che è appoggiata sul prato, e con le mani sollevate cinge il collo di Gesù per baciarlo.[2] Questi a sua volta, con le mani

[1] La Vergine ha la testa coperta da un drappo che le cade ai lati del collo, e gira sulla veste attorno alle spalle. È avvolta in largo e spazioso manto che quasi tutta la copre, tenuto in parte raccolto dalle dita della mano destra abbassata con cui sostiene le gambe del Bambino, lasciando così vedere assai poco della veste sottoposta che le si avvolge attorno ai piedi nudi, di cui restano scoperte le dita.

[2] La pelle che gli copre in parte la persona, è strinta da una fascia a metà della vita. Le braccia e le gambe sono scoperte (dal ginocchio in giù): dalla spalla destra scende dietro alla figura un drappo.

delle braccia allungate, posa il volto su quello del Battista.[1] Dietro alla Vergine vedesi un rosaio in fiore, ed il rimanente del gruppo stacca per tono sull'azzurro del cielo. È questa senza dubbio una bella composizione del maestro, piena di sentimento, di verità e di naturalezza.[2]

La Bella Simonetta nella Galleria Pitti in Firenze.

Al n. 353 di questa Galleria trovasi un ritratto (un busto col profilo volto a sinistra dello spettatore), di grandezza poco meno del naturale, che viene indicato come quello della Bella Simonetta, la donna amata da Giuliano de'Medici. È questa alta della persona, con forme svelte e magre, lineamenti piuttosto gentili ed affilati, collo lungo e dorso un poco sporgente in fuori: caratteri questi che predominano in generale nelle donne toscane del tempo. Porta la figura una pezzuola accomodata attorno ai capelli, i quali le scendono ai lati della faccia e son raccolti sotto ad una berretta che in parte le copre la testa. Ha il braccio sinistro piegato sul corpo. Il costume che indossa è molto semplice e modesto. Stacca la figura in parte sulla parete oscura, e in parte sull'azzurro del cielo che si vede dalla grande finestra dipinta nel mezzo. Il disegno è diligente ed accurato; il colore giallastro bigio.[3]

[1] Il Bambino è coperto da una camiciuola cinta attorno alla vita.

[2] La pittura è su tela, e le figure sono grandi poco meno del naturale.

A questa bella composizione del maestro non corrisponde pienamente la tecnica esecuzione. È però da notare che la pittura ha sofferto restauri, e fu in parte ripassata con colore; laonde alterate ne sono le forme, ed il colorito è reso di tinta pesante ed uniforme, di modo che, per quello che vedesi presentemente, si potrebbe credere che il maestro si fosse fatto aiutare da qualche discepolo, o ne avesse a questo affidata la esecuzione sotto la sua sorveglianza o direzione.

[3] La Simonetta fu decantata per la sua leggiadria, ma questo ritratto non deporrebbe molto a favore della sua bellezza. Dalle notizie pubblicate dal cav. Achille Neri nel *Giornale Storico* di Torino (riferite nel vol. IX, pag. 259 del Vasari edito dal Sansoni), si viene a conoscere che la Simonetta nacque in Genova da Gaspare Cattaneo e da

L' Incoronazione della Vergine nel Monastero di Ripoli in Firenze.

Nella chiesa del monastero di Ripoli in Firenze trovasi, a destra di chi entra, una tavola d' altare in cui è rappresentata la Incoronazione della Madonna su fondo dorato. Sta la Vergine di profilo, inginocchiata dinanzi al Redentore, che con la destra le pone la corona in capo e coll'altra sollevata la benedice. Dintorno v'è una gloria di graziosi Angeli che suonano vari strumenti; al disotto veggonsi diciotto Santi in un fondo di paese; Questo quadro fu per molto tempo attribuito a Domenico Ghirlandaio; ora viene indicato come lavoro del Botticelli. Ci siamo domandati se questa sia un'opera giovanile di Sandro per una certa rassomiglianza, nella esecuzione tecnica, a quella del dipinto rappresentante l'Adorazione dei Re Magi, che esiste nella Galleria degli Uffizi, e di cui abbiam già fatto parola. La tavola di cui ora ci occupiamo è però in tutte le parti inferiore all'Adorazione dei Re Magi.[1]

La Vergine con Gesù ed Angeli in Casa Alessandri a Firenze.

In casa Alessandri, Borgo degli Albizi, in Firenze, avvi un tondo su tavola rappresentante la Vergine col Divino Figliuolo ed Angeli. Questo tondo è simile per la composizione a quello che abbiam già ricordato agli Ufizi.[2] Questo tondo è, tuttavia, per esecuzione, inferiore a quello ricordato; perciò crediamo che sia

Cattocchia Spinola verso il 1453, si maritò di 16 anni a Marco di Piero Vespucci fiorentino, e morì tisica ai 26 aprile 1476, e cioè due anni prima che Giuliano fosse ucciso. Da ciò rilevasi che il dipinto dovrebbe essere stato eseguito in quegli anni. A noi sembra però che il ritratto sia quello di una donna che abbia qualche anno più dei ventitrè quanti la Simonetta ne avrebbe avuti al tempo della sua morte.

La pittura ha sofferto per restauri, ed è coperta da cattiva vernice che la ingiallisce e l'adombra, togliendole perciò molto dei suoi pregi primitivi, per modo che non si riscontra più quella maniera franca e risoluta che è uno dei caratteri notevoli nelle opere del nostro maestro.

[1] Questa tavola dell' Incoronata ha le figure di grandèzza poco meno del naturale.

[2] Vedi innanzi a pag. 262.

una replica fatta nella bottega del maestro da qualcuno dei suoi aiuti.

Madonna col Bambino ed Angioli nella Galleria Corsini in Firenze.

Nella Galleria Corsini in Firenze, al n. 167, trovasi un tondo su tavola rappresentante la Madonna seduta in atto di abbracciare il Bambino che tien ritto sulle ginocchia. Questi piega la testa verso di lei come per baciarla. Vi sono ai lati sei Angeli, due dei quali alzano con una mano la tenda del baldacchino e tengono nell'altra una corona d'oro sospesa sulla testa della Vergine, un giglio, due ramoscelli d'olivo e delle palme. Ciascuno degli altri quattro porta un simbolo della passione: quelli a destra la spugna e la lancia, gli altri la corona di spine e i chiodi. Il colorito di questa graziosa composizione ha sofferto a causa di ripuliture, e in alcuni luoghi mostra delle scalfitture. Le figure sono poco meno della grandezza naturale.

Figure allegoriche nella Galleria Corsini in Firenze.

Nella stessa Galleria, sebbene non indicata in catalogo, abbiamo veduto una bella tavoletta che sembra facesse parte di un cassone, con cinque figure allegoriche muliebri. Questo dipinto era erroneamente indicato per lavoro dell'Angelico. A noi è però sembrato di riscontrarvi la maniera di Sandro. Presentemente questa tavoletta è esposta nella Galleria col n. 340, ed è attribuita al Botticelli.

La Salutazione Angelica nella stessa Galleria in Firenze.

Recentemente abbiamo veduto in questa medesima Galleria due piccoli tondi su tavola, raffiguranti la Salutazione Angelica. In uno di questi sta la Vergine in ginocchio alquanto piegata e rivolta verso l'Angelo: essa si presenta di profilo e le sta dinanzi un leggìo. Da un lato, vedesi nel fondo la stanza col letto ed una tenda. Nell'altro tondo è raffigurato l'Angelo in atto reverente, genuflesso ed inchinato verso la Vergine. Egli tiene in una mano un ramo con gigli. Questa pittura è quella che più ha sofferto essendo in parte priva di colore, ma i due dipinti mostrano i caratteri propri di Sandro Botticelli.

La Madonna col Bambino in casa Ginori a Firenze.

In casa del marchese Ginori, in via Ginori a Firenze, conservasi una tavola in cui è dipinta la Madonna che seduta abbraccia il Bambino Gesù e lo solleva. Questi allunga amorosamente le braccia e si attacca al collo della Madre come per baciarla, mentre essa appoggia la testa su quella del figlioletto. Il gruppo esprime mirabilmente l'affetto materno. Una parete chiude da un lato la scena; dall'altro vedonsi la campagna, un fiume con una barca, un castello, e più da lungi le montagne che spiccano sull'azzurro del cielo, in parte coperto da nubi. Le figure sono quasi di grandezza naturale. Sembra che fosse tagliata una piccola porzione della parte inferiore della tavola, e parimenti un'altra porzione a destra dello spettatore. Ci fu riferito che questa tavola stava nella Villa Ginori, detta del Cantone.

La Vergine e il Putto in casa Canigiani a Firenze.

Nel palazzo Canigiani, in via dei Bardi a Firenze, avvi un tondo su tavola rappresentante il Putto che, ritto sulle ginocchia della Vergine, vuole avvicinarsele mentre essa appoggiando la mano destra sul di lui capo se lo accosta, ed appoggia la testa reclinata con affetto sul volto di lui. Due Angeli stanno alla destra della Vergine: il primo si avvicina in atto reverente presentando dei fiori che porta nella veste in parte sollevata; il secondo con l'indice della mano sinistra accenna al cielo e posa l' altra mano sulla spalla del compagno. La scena ha luogo nell'interno di una stanza, dalla cui porta aperta scorgesi il cielo. Le figure sono di grandezza naturale. A questo motivo grazioso non corrisponde la esecuzione tecnica che è inferiore a quella del maestro. Ci viene detto che questo dipinto è passato nella Raccolta del principe Lichtenstein a Vienna.

La Vergine, Gesù ed Angeli nella Galleria Lombardi-Baldi in Firenze.

Anni addietro vedemmo nella Galleria Lombardi-Baldi in Firenze una tavola rappresentante il Bambino Gesù giacente al suolo, in atto di stendere le braccia

verso la Vergine che gli sta dinanzi inginocchiata, con le mani incrociate al seno in atto di adorare. È circondata da Angeli. Le figure sono di grandezza naturale. Questo dipinto ha sofferto dei danni. Sembra però un lavoro uscito dalla bottega di Sandro.

Tavolette a Sant' Ansano in Fiesole.

Nell' oratorio di Sant' Ansano in Fiesole trovansi quattro tavolette rappresentanti il Trionfo d' Amore, della Castità, del Tempo e della Divinità. Le composizioni di questi dipinti (che hanno molto sofferto sia per pulitura che per ritocchi) possono essere derivate da disegni del Botticelli, ma la tecnica esecuzione, che non è neppure eguale in tutti, mostra che sono lavoro di mano diversa e molto inferiore a quella del maestro.[1]

L' Incoronazione della Vergine nella Badia in Volterra.

Nella sagrestia della Badia in Volterra abbiam veduto una tavola d' altare centinata, con figure di grandezza naturale. In essa è figurata l' Incoronazione della Vergine in mezzo ad una gloria, simile in parte a quella con lo stesso soggetto che si conserva in Sant' Jacopo di Ripoli a Firenze. Nella parte inferiore veggonsi un Santo Vescovo, San Benedetto, San Romualdo ed un altro Santo. Da un lato, sul davanti, è un monaco dell' ordine camaldolese in atto di pregare. È probabile che questi sia il committente della pittura. La tavola è ora in cattivo stato di conservazione: il coro degli Angeli è tutto rinnovato. L' esecuzione della pittura appare assai inferiore a quella del Botticelli, e dovrebbe invece essere un dipinto eseguito nella bottega del maestro da qualche suo aiuto assai poco abile nell' arte sua.[2]

La Madonna, il Bambino e S. Giovanni in casa Nistri a Prato

In casa del signor Giuseppe Nistri in Prato abbiamo veduto anni addietro un tondo su tavola, che rappresenta

[1] Una bella descrizione di questi dipinti trovasi nel Commentario unito alla Vita di Sandro Botticelli del Vasari, vol. V, pagg. 124-125.

[2] La tavola fu comprata dal cav. Toscanelli di Pisa, il quale la mise in vendita, con altri suoi quadri, l'anno 1883 a Firenze.

Gesù grandicello seduto sopra un cuscino in grembo alla Divina Madre. Tiene la mano destra sulle pagine di un libro aperto sulle proprie ginocchia, ed è rivolto alla Vergine. Questa, mentre prega a mani giunte, fissa lo sguardo affettuoso sul Figlio. Da un lato, sul davanti, vi ha una tavola con libri ed un vaso con delle rose. Dietro a Gesù sta il giovine Battista, il quale con le mani conserte al petto, tiene l' asta della croce appoggiata alla spalla sinistra. Da un lato chiude la scena una parete, e dall' altro vedesi il paesaggio. La pittura è ben conservata, fatta eccezione di qualche ritocco nelle mani del San Giovannino: la composizione è del maestro, ma il modo di colorire e l'esecuzione tecnica somigliano a qualcuna delle opere del suo seguace Filippino Lippi. Le figure sono di grandezza naturale e la Madonna è dipinta sino a poco sotto le ginocchia.[1]

Angeli nella Pieve d'Empoli.

Il Vasari (vol. V, pag. 121) ricorda che « nella pieve d'Empoli, da quella banda dove è il San Bastiano del Rossellino, fece due Angeli ». Se realmente il nostro Sandro ebbe la commissione di dipingere quei due Angeli, convien dire che egli li fece eseguire da altri, poichè in essi non ci sembra di vedere la mano del Botticelli. Avremo occasione di ricordare ancora questi due dipinti quando più innanzi parleremo dei pittori Botticini.

La Vergine che allatta il Putto nella Galleria Ambrosiana in Milano.

La Galleria Ambrosiana a Milano possiede un piccolo tondo su tavola rappresentante la Vergine inginocchiata, in atto di spremere con le mani dalla mammella il latte che va a cadere sulle labbra del Bambino. Questi è ritto in piedi dinanzi ad essa, sorretto da un Angelo, e tiene nella mano un velo. Due altri Angeli stanno, uno per parte, ai lati, alzando le cortine della stanza. Dietro vedesi un parapetto con sopra un libro, e da

[1] Questo tondo fu venduto dalla famiglia Nistri pochi anni sono e ora non sappiamo dove si trovi.

lungi la campagna con stagni d'acqua, alberi e colline che staccano sull'azzurro del cielo. Questa graziosa composizione è dipinta con molta diligenza e finitezza, a guisa di miniatura, ed ha i lumi rilevati coll'oro. Vi si nota quel fare aggraziato che di sovente osservasi nelle opere di Filippino Lippi, seguace in arte del Botticelli, e che si riscontra talvolta anco in alcuni dipinti giovanili di Raffaello del Garbo, scolare di Filippino.

La Deposizione nella Galleria Poldi-Pezzoli in Milano.

Nella Galleria Poldi-Pezzoli in Milano trovasi sotto il n. 35, una tavola ove è dipinto, nel mezzo, Cristo morto coperto in parte dal lenzuolo, e steso sulle ginocchia della Madre. Questa sorretta da uno degli Apostoli, sviene dal dolore: appoggia la mano sinistra sulla spalla di una delle Marie, la quale, alquanto inclinata sulla testa del Cristo, con la mano sinistra ne sostiene il mento, posando l'altra sui capelli in atto di sollevare dolcemente il volto del Redentore e fissando in esso gli occhi tutta piena di dolore. Dall'altro lato la Maddalena incurvata tiene con le mani sollevate le gambe del Salvatore, appoggiando la testa sui piedi di lui. La terza Maria sta dietro questa figura, alquanto inchinata della persona, nascondendo, vinta dal dolore, la testa nel largo mantello che la copre. Per ultimo, nel mezzo, dietro alla Vergine ed all'Apostolo che la sorregge, chiude la scena un altro dei discepoli. Tiene questi in una delle mani sollevata la corona di spine, nell'altra il panno e i tre chiodi, simboli della Passione e rivolge, anch'esso pieno di dolore, la testa e lo sguardo al cielo. In fondo vedesi il Sepolcro formato da grandi massi di pietra, con la porta aperta nel mezzo. La composizione ha forma piramidale; le figure si raggruppano con molta maestria tra loro; la scena è piena di movimento, vita e passione drammatica. Il disegno, la tecnica esecuzione ed il colore sono molto sicuri e proprii del Bot-

ticelli: il colore è infatti giallastro chiaro nelle carni, con ombre olivastre scure, e nelle vesti è disposto armonicamente. Anche il panneggiamento è trattato in modo largo e spazioso. Le figure sono poco oltre la metà della grandezza naturale.[1]

La Vergine col Putto nella Galleria Poldi-Pezzoli in Milano.

Nella stessa Galleria si ha pure una tavola rappresentante Nostra Donna col Bambino. La Vergine, che vedesi fino alle ginocchia, è seduta in una stanza presso ad una finestra dalla quale scorgesi la campagna. Essa appoggia la mano destra, con le dita sollevate, ad un messale aperto dinanzi a sè sopra un panno bianco disteso su di un cuscino posto sulla tavola. Tiene il Putto seduto in grembo e lo sorregge con l'altra mano: inchina dolcemente e in aria mesta e pensosa la testa verso Gesù, che volgesi animato a guardarla. Questi nel braccio sinistro ha infilata la corona di spine, e nella mano i tre chiodi simboli della sua futura Passione: allunga l'altro braccio con la mano aperta in vicinanza al libro. Si direbbe che rivolto alla Madre la guardi sorpreso della sua mestizia, come se fosse ignaro della fine che lo attende, preannunziata da quelli istrumenti che inconscio tiene nel braccio e nella mano quasi a trastullo. Presso il gruppo a sinistra dello spettatore si vede un'ampia coppa con frutte collocata sopra un mobile. La Vergine è vestita con la solita eleganza: la ricca capigliatura cade a treccie serpeggianti ai lati del viso e sul collo. Il colore è di tinta chiaro-giallognola; le ombre sono verdognole e olivastre. Il disegno è castigato e la esecuzione molto accurata e diligente. Questo grazioso dipinto mostra la maniera del Botticelli, ma v' ha qualche cosa in tutto di più aggraziato di quanto in generale si osservi nei

[1] Di questa tavola alta m. 1.07, larga m. 0.71 avremo occasione di parlare quando discorreremo di quella della Galleria di Monaco in Baviera.

dipinti di questo focoso maestro. La qual grazia ricorda molto la maniera di Filippino Lippi o quella delle più belle opere giovanili del suo scolaro Raffaellino del Garbo.[1]

Ritratto di Giuliano De' Medici nella Galleria Morelli in Bergamo.

Nella Galleria Morelli in Bergamo si conserva un ritratto di Giuliano de' Medici. È questo una riproduzione di quello da noi attribuito al Botticelli, che abbiam ricordato nel palazzo Strozzi a Firenze, dove era indicato come opera del Pollaiolo, e che ora trovasi nella Galleria di Berlino indicato come lavoro del Botticelli.[2] La sola variante che si riscontri fra il ritratto di Berlino e quello di Bergamo consiste in questo, che nel primo la figura stacca su di un fondo di parete, mentre nel secondo si vede in mezzo alla parete una finestra aperta, per cui la parte superiore della figura stacca sull'azzurro del cielo. Il catalogo nota che questo ritratto di Giuliano è in migliore stato di conservazione che quello di Berlino, cosa questa che pure può rilevarsi dalla fototipia annessa al catalogo.

Storia di Virginia Romana, nella Galleria Morelli in Bergamo.

In questa stessa Galleria di Bergamo trovasi parimenti una tavola « larga più del doppio dell' altezza, » dove è rappresentata in varii gruppi di piccole figu- » re, che sommano complessivamente a più di 50, la » storia di Virginia Romana. Esse sono distribuite en- » tro un ambiente ideato a guisa di tribunale, dove » siedono nel mezzo i rappresentanti degli odiati de- » cemviri, mentre ai lati si svolgono i fieri incidenti » della perseguitata Virginia Romana fino al punto dove » il padre per salvarne l'onore, si vede in atto di al- » zar la spada per troncarle la testa ».[3] Dalla fototipia

[1] Nella Galleria è indicato col num. 17. Le figure sono poco meno della grandezza naturale.

[2] Veggasi ciò che si disse in proposito nella *Vita dei Pollaioli*, pag. 137.

[3] Gustavo Frizzoni, *La Galleria Morelli in Bergamo*, descritta ed illustrata con 24 tavole fototipiche; Bergamo, 1892, pagg. 11-12.

si riconosce che il fondo è di stile classico e con bassorilievi; la composizione è piena di movimento e i gruppi molto animati, ma se dobbiamo giudicare dalla fototipia, nell'azione delle figure vedesi qualche cosa di veemente e notansi altri caratteri che indicherebbero essere lavoro degli ultimi tempi del Botticelli.

La Vergine col Putto nella Galleria di Torino.

Nella Galleria di Torino si ha una tavola del Botticelli rappresentante la Vergine col Bambino. Questi è in parte coperto da una piccola camicia. Sembra che per la sua età infantile si regga malamente sulle gambe stando ritto su di un parapetto che è aperto nel mezzo. Volge la testa verso la Vergine. Dall' altra parte del parapetto vedesi una colonna, e da un lato, dietro la Vergine, una fabbrica ed in lontananza la campagna. Le figure sono svelte di forma e i movimenti, specialmente quello di Gesù, naturali.[1]

La Vergine col Putto nella stessa Galleria.

Nella stessa Galleria a Torino trovasi un tondo su tavola rappresentante la Vergine seduta, nel mezzo, su di un prato fiorito appoggiata col dorso ad una parete. Tiene al seno il Divino Figliuolo, in atto di osservarlo mentre lo allatta. Da una parte vedesi San Giovanni che ha in una mano la croce e tiene l' altra piegata al petto: il movimento di questa figura mostra una certa ricercatezza. Dall' altra parte un Angelo si appoggia al parapetto in vicinanza alla Vergine ed è rivolto verso di essa tenendo un libro e delle rose. Scorgesi nel fondo un paese. La pittura ha sofferto, specialmente nel manto azzurro della Nostra Donna e nel terreno.[2]

Allegoria della Castità nella Galleria medesima.

Nella stessa Galleria conservasi una tavola allego-

[1] Questa tavola è indicata col num. 374. Ci fu riferito che il dipinto è stato regalato dal marchese Crosa di Vergagni. Le figure sono circa metà della grandezza naturale.

[2] La tavola è indicata col num. 99 *B*. Ci fu riferito che fu donata alla Galleria dal marchese Faletti di Barolo. Le figure sono press'a poco di grandezza naturale.

rica con piccole figure. Sembra che qui sia raffigurata l'allegoria del trionfo della Castità. Questo dipinto è composto in modo alquanto diverso da quello rappresentante lo stesso soggetto che conservasi nell' Oratorio di Sant' Ansano presso Fiesole, [1] sebbene il dipinto del quale ora trattiamo, per la sua grazia e leggiadria, sia per ogni riguardo superiore all' altro.

La figura rappresentante la Castità sta seduta in ricco ed elegante seggio con baldacchino, sopra un carro a quattro ruote coperto da un ricco drappo intessuto, ricamato e ornato di perle, che pende all' intorno fin quasi a terra. È vestita di bianco e porta in testa una corona d'alloro: nella mano destra sollevata tiene un ramo di olivo e posa l' altra sopra uno scudo. Dinanzi ad essa siede sul carro Amore, figurato in un giovane nudo con le ali mezze rotte e le braccia legate dietro al dorso. Il turcasso giace presso ai piedi della Castità. Il carro è tirato da due unicorni e seguìto da giovani donne vestite di bianco. Precede il carro un' altra donna parimente vestita di bianco, la quale porta un gonfalone nel cui mezzo sembra sia un ermellino. È possibile che tempo addietro potessero distinguersi anche i gigli d'oro in campo rosso, che veggonsi nel dipinto già ricordato di Sant' Ansano presso Fiesole. Nella sottoposta valle si vede una processione di altre donne, le quali a due a due vengono loro incontro. Da un lato, a destra dello spettatore, si scorge la strada dalla quale sono discese, che gira attorno ad un' alta montagna formata da grandi massi di pietra. Nel mezzo è la valle con un lago; d' intorno la campagna fiorita e più da lungi la città di Firenze con i suoi contorni. Chiudono la scena alcune montagne che spiccano sull' azzurro del cielo. Questa interessante ta-

[1] Veggasi a pag. 275 di questo volume.

voletta del Botticelli dimostra con la sua finitezza, sì nel complesso come negli accessorii, che il maestro seguì qui la maniera degli orafi e cesellatori di quel tempo. Il dipinto ha assai sofferto: oltre ad essere privo in parte del colore è stato anche restaurato, per cui è divenuto oscuro nelle tinte. Era indicato col n. 587, ed ora porta il n. 369.[1]

Tobia con gli Arcangeli nella Galleria di Torino.

Nella medesima Galleria si ha al n. 590 (antico n. 98) una pittura su tavola con figure di grandezza press' a poco il terzo del naturale, rappresentante Tobia col pesce condotto per mano dall' Arcangelo Raffaello, preceduti dal cane. Ai lati stanno gli Arcangeli Gabriele e Michele. Le figure sono disposte in un fondo di paese. La composizione è simile a quella rappresentante lo stesso soggetto già ricordata nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Firenze,[2] e altra già notata nella Galleria di Monaco.[3] Questa tavola di Torino ha chiaro il colore, ma l' esecuzione è debole. Ricorda la maniera degli scolari del Botticelli, forse quella di Filippino Lippi o di Raffaellino del Garbo o di qualche altro scolare del detto Filippino.

Vergine col Putto nella Galleria stessa.

Nella stessa Galleria sotto il n. 374 (antico n. 586) si ha una tavola rappresentante la Vergine col Bambino. Questa pittura non è lavoro del Botticelli: sembra opera di Lorenzo Credi.

La Distruzione di Gerusalemme nella Galleria medesima.

In questa Galleria (sotto il n. antico 121) trovasi una tavola, parte d'un cassone, che viene indicata come

[1] Nel palazzo Adorno in Genova si trovano quattro tavolette rappresentanti il Trionfo di Giuditta, di cui è detto che questa tavoletta di Torino facesse parte (vedi O. Mundler, *Zeitschr. f. bild. Kunst.* II, Jahrg. 8. 279). In tante volte che ci siamo recati a Genova al palazzo Adorno, non abbiamo mai avuto il piacere di poter vedere queste tavolette.

[2] Vedi innanzi a pag. 266.

[3] Vedi innanzi a pag. 191.

opera di Sandro Botticelli. Il soggetto rappresenta la « Distruzione di Gerusalemme ». Nel catalogo nuovo è indicata col n. 100, ed è attribuita a Parri, o Gaspare di Spinello. Ma, come abbiamo già osservato parlando di questo pittore,[1] il lavoro non è di sua mano. Dai caratteri che presenta scorgiamo che deve appartenere ad un pittore del secolo XV. Il dipinto è stato già da noi ricordato trattando delle opere dei Peselli.[2]

La Comunione di San Girolamo nella Galleria Balbi di Genova.

La Galleria Balbi in Genova possiede una piccola tavola rappresentante la « Comunione di San Gerolamo ». Il Santo vedesi di profilo, a mani giunte in ginocchio, vestito della sua tunica monacale, sorretto per le braccia da due frati, mentre il sacerdote con la patena nella mano sinistra, sta coll' altra in atto di comunicare il Santo. Dietro al sacerdote veggonsi due chierici con le torcie accese. La scena ha luogo nell' interno di una capanna, che ha una porta per ciascun lato; nel mezzo sta l' altare col Crocifisso, con una palma per parte. Attaccato alla parete si vede il cappello cardinalizio. Le figure sono di piccole dimensioni. Questa pittura ha tutti i caratteri delle opere del Botticelli ed è in buono stato di conservazione.

La Vergine, Gesù ed il Battista nella Galleria Estense in Modena.

Nella Galleria Estense di Modena si ha, al n. 28, un tondo su tavola rappresentante la Beata Vergine seduta che stringe al seno il Bambino. Da un lato è dipinto il giovane Battista. È questo un debole lavoro di qualche scolaro e seguace della maniera del Botticelli con figure minori della grandezza naturale. Questo tondo pervenne alla Galleria dal Catajo.

Santa Barbera nella Galleria di Lucca.

Nella Galleria di Lucca, sala IV, n. 9, si ha una tavola rappresentante Santa Barbera di grandezza poco meno del naturale. Questa tavola è indicata come opera

1 Vedi vol. II, pag. 469 di quest' opera.
2 Vedi pag. 33.

del Botticelli: a noi sembra invece lavoro di qualche pittore fiorentino seguace della maniera del Botticelli e di quella di Filippino.

La Vergine, il Putto e San Giovanni nella Galleria Borghese in Roma.

Nella Galleria Borghese a Roma, sala I, n. 1, trovasi un tondo su tavola nel quale è raffigurata la Vergine. Questa è seduta nel mezzo di una stanza con la testa piegata su quella di Gesù che stringe con le braccia affettuosamente al seno. Gesù è coperto da un drappo attorno al corpo e ai fianchi: posa la mano sinistra su di una melagrana che tiene appoggiata al ventre; l'altro braccio, appoggiato a quello della Madre, è per metà sollevato e con la mano aperta. Guarda quasi sorridente San Giovannino che vedesi di profilo alla nostra sinistra, col ginocchio destro sul pavimento e alquanto inchinato in atto reverente. Ha questi le braccia mezzo sollevate e le mani aperte, ed è rivolto a Gesù.

Presso a lui sta la croce appoggiata sul pavimento e ad un seggio marmoreo di forma rettangolare, che gira attorno alla Vergine ed è aperto nel mezzo dinanzi ad essa. Ai lati del dossale del seggio sul quale sta Nostra Donna, levansi due eleganti candelabri che terminano in forma di coppa nella quale vi sono dei mazzi di fiori: altri fiori veggonsi nel mezzo. Nel fondo, dalla apertura della finestra, si scorge l'azzurro del cielo. Ai lati della Vergine e dietro al seggio marmoreo, ma presso a questa, stanno dall'una e dall'altra parte tre Angeli che cantano tenendo un libro aperto dinanzi.[1]

[1] Quello di mezzo del gruppo che trovasi alla nostra destra, si presenta di fronte e con la mano destra tiene ritto ed aperto dinanzi al gruppo, sul seggio marmoreo, un libro, nel quale sta guardando: nella mano sinistra ha un ramo di gigli in fiore. Quegli che gli sta alla sinistra è alquanto innanzi; con la mano destra svolge una pagina del libro piegando la testa alquanto verso il suo lato destro; posa la metà dell'altro braccio sul seggio, e tiene infilata nel braccio una ghirlanda con foglie, bocci e fiori. Il terzo Angelo, dall'altro lato, ha tra i capelli dei fiori che sembrano gelsomini: è esso pure intento con gli

Tranne qualche ritocco di assai poca importanza nel manto della Vergine, il dipinto può dirsi in assai buona conservazione. Questa è una delle più belle e piacevoli composizioni del maestro, con motivi assai graziosi: l'esecuzione però non è delle migliori di Sandro.

La Madonna, il Putto e l'Angelo nella Galleria Chigi in Roma.

Nel palazzo Chigi in Roma conservasi una tavola rappresentante la Madonna seduta, col Putto in grembo che sorregge col braccio e la mano sinistra. Il Putto posa il piede della gamba piegata sul ginocchio della Vergine tenendo l'altra allungata. Appoggia la mano del braccio sinistro abbassato sul braccio della Madre, l'altra tiene sollevata ed aperta. È in atto di alzarsi vedendo un Angelo, che sorridendo gli presenta in una grande coppa dell'uva e delle spighe di grano. La Vergine allunga la mano per staccare un chicco d'uva, e Gesù mostra il desiderio d'averne. Nel fondo della stanza vedesi aperta la porta per la quale è entrato l'Angelo: da essa si scorge il paese con un fiume, una chiesa, una montagna e il cielo. Questa graziosa composizione ha sofferto molto e in più maniere; è stata anche restaurata per modo che il colore è ora divenuto

occhi al libro ed in atto di cantare. Dall'altro lato della Vergine, il primo degli Angeli tiene il gomito destro appoggiato al seggio e la mano alquanto sollevata, sostenendo il libro aperto e ritto dinanzi a sè ed ai compagni. Ha l'altra mano al petto, e con la testa volgesi a guardare dinanzi fuori del quadro. Ha tra i capelli dei fiori. L'Angelo che sta nel mezzo, appoggia la mano sinistra sul gomito e la mano destra sulla spalla destra dell'Angelo che gli sta vicino, ed è vòlto a guardarlo. Ha in capo una corona di rose. Il terzo Angelo, di cui non vedesi che la testa, appoggia la mano destra sulla spalla del secondo, sporge alquanto il capo (che si presenta di fronte allo spettatore), inchinandolo alcun poco dall'altro lato per guardare nel libro. Anche questi tre Angeli stanno cantando ed hanno dietro a loro dei gigli. Le figure sono di dimensioni minori del naturale.

Dopo che queste pagine furono scritte, i quadri della Galleria Borghese vennero trasportati nella villa omonima fuori la porta del Popolo. Il tondo del Botticelli, del quale discorriamo, trovasi ora nella stanza VIII indicato col n. 348.

scuro e opaco nelle tinte. Le forme furono alterate; le figure sono circa la metà della grandezza naturale.

L' Annunziazione nella Galleria Barberini in Roma.

Nella Galleria Barberini a Roma, si ha una tavoletta rappresentante l'Annunziazione dell'Angelo a Maria. Nel mezzo di una sala aperta da due lati a guisa di loggia, si presenta di profilo l'Angelo che ha nella mano destra un ramo di gigli in fiore; con l'altra raccoglie il manto. Si avanza inchinandosi verso la Vergine e in atto d'inginocchiarsele innanzi. Nostra Donna gli sta di contro. Dall'alto della stanza pende una grande tenda mezzo sollevata ed attaccata al pilastro che vedesi sul davanti. Alla vista dell'Angelo, la Vergine che stava leggendo nel libro che è aperto dinanzi a lei sopra un alto leggìo posto su di un largo e basso gradino, si è inginocchiata in atto reverente in faccia a lui. Essa ha la testa alcun poco inchinata, tenendo la mano destra al seno sopra il manto che in parte raccoglie con la sinistra: dal capo le pende un drappo bianco. Sulla cornice sporgente del largo seggio trovansi due libri, una scatola ed un vaso. Dietro alla Vergine, nel mezzo, vedesi il letto attraverso la porta della stanza. Dalle finestre, nel fondo, si scorge la campagna. Dietro all'Angelo, dalla porta dalla quale è entrato, penetrano dei raggi di luce diretti alla Vergine. L'architettura è di bello stile del Rinascimento; l'esecuzione tecnica molto accurata, netta e precisa. I tipi e le figure sono piacenti e giovanili; sugoso è il colorito. Questa composizione ricorda quella di Fra Filippo e mostra caratteri ed esecuzione quali si riscontrano nelle opere del Botticelli, ed in alcuna di quelle di Filippino. Questa bella tavoletta, che può dirsi una vera miniatura, ebbe qualche ritocco parziale, come, per esempio, nel viso della Vergine e nel paese. Nel complesso però è in buono stato di conservazione.

Nella Raccolta di quadri del palazzo Fondi in Napoli,

Giuditta con la testa d'Oloferne nella Raccolta del palazzo Fondi a Napoli.

si ha una bella replica del quadretto già ricordato nella Galleria degli Ufizi in Firenze, rappresentante Giuditta con la testa d'Oloferne.[1] Questa replica, per la sua tecnica esecuzione, sembra sia una copia fatta da Filippino Lippi del dipinto del Botticelli.

Nella Vita di Fra Filippo abbiamo accennato ad una tavola che si conserva nel Museo di Napoli attribuita a questo maestro. Secondo quanto abbiam detto, giudichiamo che il dipinto possa invece attribuirsi al Botticelli. Presentemente la tavola è indicata come opera sua e porta il n. 31.[2]

La Vergine, il Putto e Angeli nella Galleria di Berlino.

Oltre ai dipinti già ricordati nella Galleria di Berlino, se ne trovano altri che dobbiamo ricordare. Uno di questi, portante il n. 1020, è un tondo su tavola con figure poco minori della grandezza naturale. Nel mezzo, ritta in piedi presso ad un trono lavorato a finti marmi colorati e ricco di ornamentazione, di bello stile del Rinascimento, sta la Vergine in grazioso atteggiamento rivolta verso lo spettatore. Con le mani tiene abbracciato il Putto, coperto in parte intorno ai fianchi da un panno, e lo sostiene ritto su porzione del suo manto, appoggiato all' elegante e largo bracciolo del seggio marmoreo del trono. Gesù si tiene con la mano sinistra del braccio allungato al velo ed alla veste che coprono il seno della Vergine, e guarda dinanzi a sè, mentre con la mano destra sollevata impartisce la benedizione. Dall'altro lato del seggio è collocato sul bracciolo un drappo con sopra un libro aperto. Nella parte superiore del trono, sulla cornice, trovansi due Angioletti, uno per parte, i quali con una mano del braccio allungato tengono sospesa sul capo della Vergine la corona. Ai lati

[1] Vedi a pag. 247 di questo volume.

[2] Vedi per la descrizione della tavola la *Vita di Fra Filippo*, vol. V di quest'opera, pag. 231.

del trono, ritti in piedi, fanno corona, da un lato tre Angeli, dall'altro altri quattro. Questi Angeli, ritratti in varii e belli atteggiamenti, portano dei vasi in forma di grandi anfore con delle rose e in mezzo una torcia accesa. Hanno la testa inghirlandata di rose, e son vestiti (come si nota sempre nei dipinti del Botticelli) elegantemente. Alcuno di loro è rivolto al compagno, o guarda quelli che stanno di contro o alla fiammella della torcia. La parte superiore delle figure ed il trono spiccano sull'azzurro del cielo. Si direbbe che la Vergine stèsse seduta intenta a leggere nel libro che trovasi sul drappo steso sopra il bracciolo sinistro del trono, e che al giungere degli Angeli coi ceri accesi abbia cessato dalla lettura e siasi alzata tenendo ritto il Salvatore perchè impartisca la benedizione ai divoti che gli stanno dinanzi. Molto a proposito osserva il catalogo della Galleria, che questo quadro dovrebbe essere il tondo che il Vasari ricorda con le seguenti parole: « È di mano di Sandro in San Francesco fuor della porta San Miniato, in un tondo, una Madonna con alcuni Angeli grandi quanto il vivo; il quale fu tenuto cosa bellissima.[1] » Questo dipinto è certamente una delle più belle e graziose composizioni; ma non trovasi in buono stato di conservazione e l'esecuzione non è delle migliori del maestro.

L'Annunziazione nella Gall. di Berlino.

Nella stessa Galleria trovasi un altro dipinto su tavola: è indicato col n. 1117 e rappresenta l'« Annunziazione dell'Angelo a Maria. » Questa è inginocchiata da un lato: dirimpetto a lei sta l'Angelo con un ginocchio a terra. Nel fondo della stanza, a destra, vedesi una porta che mette alla stanza da letto. Da due finestre aperte vedesi la campagna. Questo dipinto, che non

[1] Vasari, vol. V, pag. 118. Il dipinto pervenne alla Galleria di Berlino dalla Raccolta Solly nel 1821 ed è indicato col n. 102 nella detta Galleria.

è dei migliori, dovrebbe essere stato eseguito da qualche aiuto del maestro, e anch'esso pervenne alla Galleria nell'anno 1821 dalla Raccolta Solly. Le figure sono minori della grandezza naturale.

Venere nella Gall. di Berlino.

Nella stessa Galleria, al n. 1124, si ha una Venere dipinta su tela, di grandezza naturale. È questa una ripetizione della figura dell'allegoria rappresentante la Nascita di Venere, che abbian detto trovasi nella Galleria degli Ufizi in Firenze.[1] Sono insignificanti le differenze che si osservano tra le figure di questi due quadri. In questo della Galleria di Berlino, la figura ha i capelli che cadono, raccolti in due treccie, ai lati della testa e del collo sul seno fino alle mammelle, e terminano con un nodo: nel quadro degli Ufizi la ricca e voluttuosa capigliatura, discriminata nel mezzo, ha da un lato una parte delle treccie che muovesi serpeggiando per l'aria, e dall'altro le ricade avvolgendosi lungo il collo sulla spalla e sul seno. Tanto nell'uno che nell'altro quadro una treccia voluminosa scende dalla nuca lungo la persona e viene ugualmente raccolta con la mano del braccio sinistro, abbassata ed aperta, sotto il ventre. L'esecuzione di questo dipinto ci sembra inferiore a quella dell'altro che trovasi agli Ufizi.

Ritratto di donna nella Gall. di Berlino.

La Galleria di Berlino possiede pure, al n. 81, un ritratto di donna dipinto su tavola, di grandezza poco minore del naturale. Veniva indicato come quello di Lucrezia Tornabuoni, moglie di Lorenzo de' Medici (ricordato dal Vasari, vol. V, pag. 121).[2] È un profilo di donna giovane, di forme regolari e piuttosto piacenti. I capelli, a treccie ricciute, cadono lungo la faccia sul collo, e in parte son raccolti attorno alla testa da un

[1] Veggasi addietro, a pag 218.

[2] Nella nota 2. a pag. 121 si avverte che « Lucrezia Tornabuoni era la madre di Lorenzo; la moglie sua fu Clarice Orsini. »

drappo bianco annodato all'intorno. Un cordoncino nero attorno al collo le scende fin sotto all'orlo ricamato della camicia. È vestita modestamente con un busto scuro: la manica della sottoveste è di color rossiccio lacca; dall'apertura del braccio vedesi il bianco della camicia. La figura stacca su di un fondo scuro. L'esecuzione è diligente, ma alquanto debole e di un tono bigio giallastro. La pittura manca di quel sentimento e di quella maestria propria del Botticelli.[1]

Ritratto di donna nella Galleria di Berlino.

La Galleria di Berlino ha al n. 106A un altro ritratto di giovane donna. È questa vestita di rosso; ha folta e copiosa capigliatura, ornata di perle e bellamente accomodata attorno alla testa: una treccia le cade lungo la vita. Il catalogo dice che questo ritratto trovavasi un tempo nel palazzo Riccardi in Firenze, fatto costruire da Cosimo de' Medici, e accenna alla possibilità che il ritratto sia quello della Bella Simonetta, amata da Giuliano, che fu dipinto da Sandro Botticelli.[2]

[1] Il dipinto fu comprato nel 1829 per mezzo del Rumohr. Nel nuovo catalogo si fa osservare che, per l'età giovanile che mostra questo ritratto, non può essere quello di Lucrezia. Questa morì nel 1482 e fu sposa a Piero de' Medici, e madre di Lorenzo il Magnifico, nato nel 1448. Il quadro viene ora indicato come opera della scuola del Botticelli.

[2] Non abbiam veduto questo dipinto perchè non era esposto al tempo in cui ci recammo a Berlino, non ne conosciamo perciò che la fotografia. Dalla maniera con cui la figura è trattata, dal disegno, dall'abbigliamento, dalla ricca acconciatura dei capelli intrecciati con perle e cadenti in parte ai lati del collo, ci sembra riveli in tutto l'arte del Botticelli. E certo il costume signorile che indossa, si addice più alla qualità ed alla posizione sociale che doveva avere la Simonetta. Però è da osservare (come notammo parlando del ritratto che a' Pitti viene indicato come quello della Bella Simonetta) che se questa nacque verso il 1452, si maritò di 16 anni con Marco di Piero Vespucci fiorentino e morì di tisi ai 26 aprile 1476, il ritratto di Berlino, per essere quello della Simonetta, dovrebbe essere stato eseguito dal Botticelli prima di questo anno. Ma il ritratto che trovasi a Berlino non ha alcuna sòmiglianza col dipinto che viene indicato nella Galleria Pitti come quello della Bella Simonetta, nè con l'altro che ricorderemo nella Raccolta Reiset a Parigi, il quale pure non assomiglia nemmeno a quello

Fatti della vita di Giulio Cesare nella Galleria di Berlino.

Nella medesima Galleria si hanno sotto ai nn. 1132 e 1133 due tavole che facevan parte di cassoni, con piccole figure rappresentanti due fatti della vita di Giulio Cesare. Questi dipinti appartengono alla scuola del Botticelli.

La Vergine, il Putto ed Angeli nella Galleria Raczynski a Berlino.

Al n. 54 della Galleria Raczynski in Berlino, si ha un tondo, in tavola, con figure di grandezza quasi naturale. Nel mezzo è rappresentata la Vergine col Putto sulle ginocchia. Questi volge la testa verso lo spettatore, ed è in atto di scoprire il seno della Madre aprendole la veste. È un grazioso motivo il quale non manca di sentimento ed affetto. Da un lato trovansi quattro Angeli, tre dei quali tengono uno stelo di gigli in fiore, e l'altro ha nella mano sinistra un libro aperto in atto di leggere, mentre nell'altra mano tiene esso pure lo stelo di giglio fiorito e accenna ai compagni ciò che è scritto nel libro. Anche dall'altra parte sono quattro Angeli (essi pure bellamente raggruppati con dei movimenti e attitudini svariate) i quali tengono, come i primi, degli steli di gigli fioriti. Sul capo della Vergine è sospesa una corona sostenuta da due mani sporgenti dall'alto. Dei raggi di luce scendono a rischiarare la scena. Questa graziosa composizione appartiene al nostro maestro, peraltro la pittura ha sofferto, anche per restauri, ed ha perduto molto della sua originalità.

Il Salvatore morto nella Galleria di Monaco.

In una delle sale della Galleria di Monaco al n. 1010 (già n. 555), si ha un dipinto rappresentante il Salvatore morto. Egli è steso supino nel mezzo del quadro, sopra il lenzuolo mortuario posto sulle ginocchia della Madre. La Vergine, sostenuta dal discepolo Giovanni che trovasi alla destra di lei, sviene dal dolore appoggiando la testa sul petto di lui. Giovanni tiene la mano

della Galleria Pitti. La pittura è su tavola: la figura è un busto di grandezza quasi naturale.

sinistra sul capo della Vergine, mentre, abbassandosi alquanto, con la mano dell'altro braccio steso regge il lenzuolo su cui è collocato il corpo di Cristo.

Alla destra del gruppo sta la Maddalena inginocchiata ed incurvata, e tutta piena di profonda tristezza contempla le ferite nei piedi del Salvatore che sostiene tra le mani. Dal lato opposto un'altra delle Marie è inginocchiata in atto di abbracciare e baciare la testa del Salvatore. La terza Maria trovasi da questo lato ritta in piedi dietro alla Vergine: avvolta in un largo manto, copresi con la mano destra la parte inferiore della faccia, mentre con l'altra mano sollevata mostra i chiodi coi quali fu confitto in croce il Salvatore. Poco discosto, San Pietro ritto in piedi in atto di osservare Cristo tiene con la sinistra le chiavi e raccoglie parte del manto, mentre solleva l'altra mano tenendola aperta. Dall'altra parte dietro a San Giovanni ed alla Maddalena, ritti in piedi si presentano San Girolamo e San Paolo. San Girolamo tiene con la destra il sasso appoggiato al petto, al quale avvicina anche la mano dell'altro braccio. San Paolo ha la mano sinistra piegata al petto, e tiene nell'altra abbassata l'impugnatura della spada, la cui lama appoggia sul braccio sinistro. Tanto l'uno che l'altro Santo si avanzano alcun poco contemplando mestamente quella scena di dolore. Dietro a queste figure veggonsi dei grandi massi di pietra, tramezzo ai quali in un ampio vano è collocato il sepolcro. Questa è una delle belle opere del Botticelli, piena di forza drammatica e di passione affettuosa.[1]

[1] Il Vasari, (vol. V, pag. 113) ricorda una Pietà molto bella in Santa Maria Maggiore di Firenze, allato alla cappella de' Panciatichi, e il Richa (vol. III, pagg. 278-280) dice che vedevasi al tempo suo nella sagrestia di detta chiesa. Credevamo che questo dipinto fosse la tavola menzionata dal Vasari e dal Richa, sebbene l'uno e l'altro dicessero che era formata con piccole figure. In questi giorni però abbiam veduto

Nella Galleria di Dresda si conservano ai n. 26 e 27 due quadri, rappresentanti il primo il Salvatore che tiene la corona di spine e i chiodi nella mano sinistra, in atto meditabondo; il secondo un San Giovanni Battista a mani giunte in atto di pregare. Tanto l'uno che l'altro sono dei busti dipinti su tavola. Il primo di essi è lavoro di qualche scolare del Botticelli; il secondo è un dipinto d'un'esecuzione più dozzinale.

Il Salvatore e San Giovanni Battista nella Galleria di Dresda.

Nella stessa Galleria, al n. 27, si ha un tondo su tavola rappresentante la Vergine, il Bambino Gesù, che tiene in mano una rosa, e cinque Angeli. Anche questo è un lavoro uscito dalla bottega del Botticelli, o meglio di qualche suo debole seguace.

La Vergine, Gesù ed Angeli nella Galleria medesima.

Al n. 28 di questa stessa Galleria, si ha un quadro su tela rappresentante Galatea ritta sopra un delfino che guida sul mare con le briglie da lei tenute nella mano sinistra. Con l'altra abbassata raccoglie il panno giallastro bruno, con ornamenti gialli, che dal capo le cade dietro le spalle. La figura stacca su di un fondo scuro. Il disegno, il colore e le tecnica esecuzione mostrano che anche questo dipinto è lavoro di qualche seguace del Botticelli.

Galatea nella detta Galleria.

La Raccolta del signor Von Quandt in Dresda possiede una tavoletta in cui sono raffigurate alcune storie della vita di San Zenobio. In una di esse sono rappresentati un fanciullo caduto sotto ad un carro, i genitori atterriti e pieni di dolore, ed un'altra figura e un giovinetto

Storie della vita di San Zenobio nella Raccolta Von Quandt in Dresda.

un altro quadro con questo soggetto, già da noi ricordato nella Galleria Poldi-Pezzoli a Milano (vedi addietro, a pag. 277), formato con figure più piccole di quelle della tavola di Monaco. La tavola di Milano ha però altra forma; è più alta che larga, misurando in altezza m. 1,07, ed in larghezza m. 0,71. Quella di Monaco è invece più larga che alta, misurando in altezza m. 1,30 ed in larghezza m. 2,08. Non sappiamo pertanto quale di questi due dipinti possa essere la tavola ricordata dal Vasari e dal Richa.

che corrono verso il bambino morto. Nella seconda vedesi questo portato tra le braccia dalla madre piangente a San Zenobio: il padre del fanciullo sta da un lato insieme con altre persone. Nella terza è dipinto il fanciullo risuscitato che vien portato da quattro monaci nell'interno della chiesa, ove trovansi i genitori. Questi, vedendo il figliuolo risorto, mostransi pieni di maraviglia. L'ultima rappresenta San Zenobio morente. Da un lato vedesi il Santo disteso sul letto in atto di benedire i compagni dell'Ordine che gli stanno inginocchiati attorno. Questi dipinti mostrano caratteri che ricordano quelli di Fra Filippo, e sembrano lavoro giovanile di Sandro Botticelli. La tavola pervenne dalla Raccolta Metzger di Firenze.[1]

Busto di donna nell'Istituto Städel in Francoforte

Sotto il n. 9 nell'Istituto Städel in Francoforte trovasi esposto un busto di donna di grandezza maggiore del naturale. La figura si presenta di profilo ed è volta a sinistra. Ha folti e ricciuti capelli che le cadono copiosi a treccie sul collo e sulle spalle. È riccamente vestita, e tiene sui capelli, nel mezzo della testa, un ricco gioiello con una grossa perla: porta al collo un cameo rappresentante Apollo e Marsia. Le forme sono regolari, ma il colore è alquando freddo e grigiastro di tinta. La figura spicca su di un fondo scuro. Sembra che Sandro siasi ispirato in questo dipinto, che è sulla tavola, all'arte classica.

La Madonna col Putto ed Angeli nella Galleria Lindenau in Altemburg.

Nella Galleria Lindenau in Altemburg trovasi una lunetta, nella quale è rappresentata la Nostra Donna col Divino figliuolo circondati da Angeli. Questo dipinto è di qualche aiuto, o di qualche debole seguace della maniera del Botticelli. Il colore è tristo e con ombre bruno-grigiastre.

[1] Questa tavoletta ha forma di predella. Vedesi presentemente nella Galleria di Dresda, ove è esposta col n. 2369.

La Vergine, Gesù e S. Giovanni nella Galleria di Meiningen.

La Galleria di Meiningen possiede un quadro rappresentante Maria che tiene il Bambino Gesù seduto dinanzi a sè, mentre il piccolo San Giovanni è in atto di adorarlo. Anche questo dipinto è di color crudo, e mostra d'esser pure lavoro d'un debole aiuto o di un seguace della maniera del Botticelli.

La Vergine col Putto ed Angeli nella Galleria del Louvre a Parigi.

Nella Galleria del Louvre a Parigi, oltre al tondo già ricordato dentrovi la Vergine col Putto ed Angeli,[1] vi è al n. 184, una tavola, con figure di grandezza naturale, rappresentante Nostra Donna seduta in un giardino col Fanciullo sulle ginocchia, e da un lato il piccolo San Giovanni Battista. Questo dipinto ha caratteri che ricordano quelli dei dipinti di Fra Filippo, e anche quelli del suo scolaro Botticelli, di cui il pittore mostra di seguire a preferenza la maniera. Non crediamo però che il dipinto sia della mano del Botticelli.

La Venere nella Galleria del Louvre a Parigi.

Nella stessa Galleria trovasi una pittura su tavola di forma bislunga, rappresentante una Venere stesa di fianco in un prato coperto di erbe e di fiori. Col dorso sta appoggiata ad una balaustrata ripiena di rose. Volge la testa ad osservare dinanzi a sè fuori del quadro, indossa una veste trasparente ed un drappo rosso. Tre fanciulli nudi le stanno presso: uno di questi in vicinanza al seno della Venere, si caccia innanzi e con la mano del braccio destro allungato cerca di prendere dei fiori che trovansi dall'altra parte fra il braccio ed il fianco destro della Venere. Questa posa sulle spalle e sul braccio sinistro del fanciullo, il braccio manco tenendo la mano sui fiori che trovansi sul suo grembo. Gli altri due fanciulli stanno presso ai piedi della Dea: uno di loro, rivolto dall'altro lato, piega un ginocchio e sta a cavalcioni sulla gamba sinistra di lei e con la persona incurvasi alquanto su di un paniere ricolmo

[1] Vedi a pag. 208.

di fiori. Questi rivolge animato la testa verso Venere; il compagno sta dietro al primo e porta dei fiori piegando pure alcun poco la testa verso di lei e volgesi a guardarla. Nel fondo si scorgono una campagna, un fiume, degli alberi, e da lungi le montagne che spiccano sull'azzurro del cielo. Le figure sono di grandezza naturale. È questa una bella composizione che deve avere avuto origine da un disegno del maestro. L'esecuzione tecnica della pittura mostra peraltro che questo lavoro fu condotto da qualche scolaro del Botticelli.[1]

Frammento di predella nella Galleria del Louvre in Parigi.

In questa stessa Galleria (proveniente dal Museo Napoleone III) conservasi un frammento di predella rappresentante Cristo che appare alla Maddalena; a sinistra la Visitazione e San Pietro martire; a destra l'incontro di San Domenico con San Francesco d'Assisi, un Santo Vescovo eremita ed un fondo di paese. Questa predella appartiene alla scuola del Botticelli.

La Vestale Tuccia nel Museo Napoleonico in Parigi

Nel Museo napoleonico al n. 168, era pure indicato come lavoro della scuola del Botticelli, un quadro rappresentante in vari momenti la vestale Tuccia, che attinge acqua dal Tevere e la porta in un crivello dinanzi all'ara di Vesta.

Anche questi due dipinti pervennero dalla Galleria del marchese Campana a Roma, ove erano indicati come lavori di Sandro Botticelli: si conosce peraltro che sono opera di scolari o seguaci della maniera di questo maestro.

L'Abbondanza nella Raccolta Reiset in Parigi.

Nella Raccolta Reiset in Parigi trovavasi una figura allegorica, di grandezza naturale, rappresentante l'Abbondanza con tre fanciulli che portano una cornucopia piena di frutte. Il dipinto è su tela. Questo quadro ve-

[1] Questo dipinto faceva prima parte della Galleria del cardinal Fesch, e poi della Galleria Campana a Roma ove era indicato come opera del Botticelli. Dalla Galleria Campana passò nel Museo Napoleone III e quindi nella Galleria del Louvre ove trovasi esposto, sotto il numero 185, come opera della scuola del Botticelli.

niva indicato come opera del Mantegna.[1] La pittura, benchè alterata da restauri e ritocchi, ha tutta l'impronta e i caratteri propri di Sandro Botticelli.[2]

Busto di donna nella Raccolta Reiset in Parigi.

Nella stessa Raccolta trovasi un profilo di giovane donna (busto) con un'acconciatura di capelli molto fantastica, accomodata a treccie con perle attorno alla testa. Nel mezzo della fronte, sui capelli, notasi un ricco gioiello con una pietra rossa, ed un altro simile pendente dalle treccie dietro alla testa: attorno al collo ed alle spalle una serpe in atto di lambire con la lingua la coda. La figura ha una sciarpa a righe gialle e rosse accomodata in modo da lasciar nude le parti fin sotto al seno. Regolari sono i lineamenti, le forme svelte ed asciutte, il collo lungo e magro. Questo busto stacca sul fondo di un paese, nel quale vedonsi un castello, un fiume, delle colline, degli alberi ed il cielo in parte coperto da nubi. Al disotto, in un finto basamento, leggesi: *Simonetta Januensis Vespuccia*. Il dipinto era indicato come opera di Antonio Pollaiolo e sebbene fosse molto alterato dal restauro e dai ritocchi, non lo giudicammo lavoro di questo maestro. Il Vasari ricorda nella vita di Sandro Botticelli che questo pittore eseguì « due teste di femmina in profilo, bellissime: una delle quali si dice che fu l'innamorata di Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo, »[3] il cui nome dicesi fosse quello di Simonetta.[4] Ci siamo domandati se questo ritratto alterato da' restauri possa esser quello di cui parla il Vasari. È

[1] Veggasi il Commentario alla Vita di Andrea Mantegna nel Vasari, vol. V, pag. 193.

[2] Questa tela fu da noi veduta per la prima volta molti anni sono in Roma dal negoziante di quadri sig. Baldeschi, e più tardi a Parigi nella Raccolta Reiset. Trovasi ora in possesso del duca d'Aumale a Chantilly.

[3] Vasari, vol. V., pag. 121.

[4] Vedi *ivi*, nota 1.

però da avvertire che rinnovata od aggiunta è la dicitura che sta scritta sotto al dipinto, e che in ogni modo di tale dicitura non fa cenno il Vasari. Quanto all'età che mostra il ritratto, non contrasterebbe con quella che si attribuisce alla Simonetta, la quale (come altrove fu accennato) nacque nel 1453, si maritò di sedici anni con Piero Vespucci fiorentino, e morì tisica nel 26 aprile 1476. Questo ritratto, insieme ad altri oggetti d'arte posseduti dal signor Reiset, passò in proprietà del duca d'Aumale che lo conserva nella sua Galleria al castello di Chantilly.[1]

Ritratto di giovane nella Raccolta Triqueti in Parigi.

Nella Raccolta del signor Triqueti a Parigi abbiam veduto un busto di giovane vestito di scuro, su fondo verde, con berretta rossa in capo ed una mano al petto.

[1] Alcuni studiosi e valenti critici di cose d'arte credono che questa pittura sia invece opera di Piero di Cosimo Rosselli. Crediamo che il sig. Gustavo Frizzoni sia stato il primo ad esprimere questa opinione, valendosi di un brano del Vasari (vol. VII, pag. 123) che così si esprime: « Francesco (da San Gallo) ha di mano di Piero (di Cosimo) una testa bellissima di Cleopatra con uno aspido avvolto al collo. » Pur ammettendo che questa pittura sia di mano di Piero di Cosimo Rosselli, il sig. Frizzoni crede però che essa non rappresenti la fiera regina d'Egitto, che avrebbe dovuto avere non al collo, ma nella mano l'aspide in atto d'accostarselo al seno; ma suppone sia invece il ritratto della Simonetta Vespucci, alla quale per capriccio pose il pittore attorno al collo quell'animale (vedi Vasari, edito dal Sansoni, vol. IV, pag. 144 nota). Osserviamo però che il Vasari ricorda il ritratto della Simonetta dipinto dal Botticelli nella Guardaroba del duca Cosimo, e la Cleopatra dipinta da Piero di Cosimo per Francesco da San Gallo. Sembrerebbe perciò che due dovessero essere le pitture, e non una sola. Si aggiunga inoltre, che se la Simonetta morì nel 1476, Piero di Cosimo (nato nel 1462) contava allora solo 14 anni di età; nè sembra che la pittura di cui si discorre possa essere opera di un giovanetto. Ci sembra inoltre difficile che il Vasari abbia potuto scambiare un dipinto del Botticelli per un altro di Piero di Cosimo. Volendo che questo ritratto sia stato eseguito dal Rosselli, e che sia figurata la Simonetta Vespucci, bisognerebbe ammettere che Piero di Cosimo lo abbia eseguito alcuni anni dopo, copiandolo da qualche altro ritratto della Simonetta, e, se vuolsi, anco da quello del Botticelli; al qual ritratto, come osserva il Frizzoni, avrebbe aggiunto al collo l'aspide di testa sua e per ghiribizzo d'artista, allo scopo di qualificare come Cleopatra la persona da lui ritratta.

La pittura è su tavola. Il ritratto di grandezza naturale ci fu detto pervenire dalla Raccolta Pourtales. Il dipinto mostra essere di mano del Botticelli.

La Vergine, Gesù, San Giovanni ed Angeli nella Galleria Nazionale di Londra.

Nella Galleria Nazionale di Londra, al n. 226, trovasi una pittura su tavola (tondo) con figure di grandezza poco minore del naturale. È ivi rappresentata la Vergine, riccamente vestita, seduta in un giardino col Bambino Gesù sulle ginocchia. Due Angeli tengono una corona sospesa sulla testa di Nostra Donna. Da un lato San Giovanni Battista in ginocchio sta in atto di adorare il Divin Fanciullo. Il colorito è di tinte tristi: anche dal disegno rilevasi che è una pittura eseguita da qualche aiuto o scolare del Botticelli. Tempo addietro trovavasi questo quadro in casa Polli a Firenze: fu comprato dal signor J. H. Brown nel 1855 per la Galleria Nazionale.

La Vergine, Gesù, San Giovanni ed Angelo nella Galleria suddetta.

Nella stessa Galleria, al n. 275, si conserva una tavola (tondo) con mezze figure di grandezza poco meno del naturale. La Vergine, riccamente vestita, tiene al seno Gesù. Da un lato trovasi San Giovanni e dall'altro un Angelo in atto di adorare. Il dipinto non è dei migliori del Botticelli.[1]

La Vergine col Putto nella Galleria medesima.

Questa Galleria possiede (n. 782) una Madonna con Gesù Bambino. Il dipinto trovavasi dapprima nella Raccolta di quadri del conte Galli Tassi in Firenze, ove era indicato come opera del Pollaiolo. Presenta i carat-

[1] Il catalogo c' informa che questo dipinto apparteneva dapprima all'architetto Giuliano da San Gallo, e che il suo nome (nella maniera e con la ortografia del XVI secolo) è scritto sul rovescio della tavola: « M. Giuliano da Sán Ghallo ». Nel secolo scorso la pittura era proprietà dell'abate Carlo Bianconi, segretario dell'Accademia di Belle Arti in Milano, il quale morì nel 1802; dopo la sua morte passò nelle mani del professor Gio. Giuseppe Bianconi di Bologna, dal quale fu comprato per la Galleria Nazionale nell'ottobre del 1855. Il dipinto è ricordato nella Guida di Bologna del Bassani, dell'anno 1816, ove dicesi (ma erroneamente) che è lavoro del Ghirlandaio.

teri del Botticelli, ma è molto danneggiato dai restauri. Fu comprato dal negoziante di quadri Baslini di Milano, che a sua volta lo vendette alla Galleria Nazionale di Londra nell'anno 1857. La pittura è su tavola, e le figure sono di grandezza minore del naturale.

Ritratto di giovane nella Galleria Nazionale di Londra.

Nella stessa Galleria, al n. 626, si ha un ritratto di giovane (busto), che vedesi di fronte con berretta rossa in capo e con una veste giallastra. Abbiam già notato questo ritratto fra quelli ricordati come lavoro di Masaccio; ma sebbene fosse indicato appunto come opera sua nella Galleria di lord Northwick, abbiam negato che il dipinto dovesse attribuirsi a questo maestro, mostrando i caratteri di Filippino Lippi o del Botticelli, al quale ultimo inclinavamo ad attribuirlo.[1] Il quadro fu comprato nel 1859 per la Galleria di Londra, ove trovasi esposto come opera del Botticelli ed è dipinto sulla tavola.

La Vergine, il Putto e San Giovanni nella Galleria Barker in Londra.

Nella Galleria Barker in Londra trovasi una Madonna col Bambino, che ha da un lato il giovane Battista e dall'altro un vaso di fiori. Pittura su tavola con figure di grandezza quasi naturale.

La Vergine, il Putto e San Giovanni nella Galleria medesima.

Nella stessa Galleria evvi un'altra pittura rappresentante la Madonna che abbraccia Gesù Bambino, e San Giovannino in atto di pregare. Le figure sono parimenti di grandezza quasi naturale. Tanto l'uno che l'altro di questi due dipinti trovansi in buono stato di conservazione e mostrano i caratteri e la maniera propria del Botticelli.

Venere con tre putti nella stessa Galleria.

V'ha pure in questa Galleria una tavola rappresentante Venere e tre putti nudi (forse intesi per Cupidi o Amorini) in vicinanza di essa. Questi putti giocano con delle frutte e delle rose in un fondo di paesi. Veggonsi in lontananza delle colline che spiccano sull'az-

[1] Veggasi vol. II, *Vita di Masaccio*, pagg. 330-331.

zurro del cielo. La Venere, vestita di bianco, ricorda i lineamenti, le forme e l'azione stessa di quella che è dipinta nel quadro rappresentante lo stesso soggetto ricordato nel Museo del Louvre.[1] Anco questa composizione, come quella della Louvre, mostra la sua provenienza da qualche disegno o schizzo del maestro, ma qui pure l'esecuzione tecnica non ci sembra del Botticelli ma di qualche suo scolare.[2]

Venere e Marte nella Galleria Backer in Londra.

La Galleria Backer possiede altresì una tavola in cui è figurata Venere vestita di bianco e d'oro, con un gioiello al collo. Sta distesa ed appoggia il braccio destro su di un cuscino cremisi. Marte, dall'altra parte, giace nudo presso ad essa e dorme. Quattro giovani satiri stanno giocando con la sua armatura e con le sue armi. Le figure sono minori del naturale. Anche questa composizione dev'essere del maestro, ma l'esecuzione tecnica è qui pure inferiore, e mostra che il Botticelli dovette servirsi per la pittura di qualcuno dei suoi aiuti.[3]

Veneri nella Galleria Brombley in Londra.

Nella Galleria Brombley a Londra trovavansi due figure di Veneri di grandezza naturale. Una di esse è restaurata in molte parti, e rassomiglia a quella che abbiam ricordata nel Museo di Berlino e che porta il n. 1124.[4] L'altra ha una ghirlanda di fiori. Questa trovavasi tempo addietro nel palazzo Ferroni in Firenze, ed è meglio conservata. Tanto l'una che l'altra di queste due pitture mostrano i caratteri della scuola del Botticelli.[5]

[1] Veggasi a pag. 295.

[2] Le figure sono qui pure di grandezza naturale. Il quadro è passato a far parte della Galleria Nazionale di Londra, ove è indicato, sotto il n. 916, come opera del Botticelli.

[3] Anche questa tavola fu acqistata nel 1874 per la Galleria Nazionale di Londra, ove è esposta sotto il n. 915 come opera del Botticelli.

[4] Veggasi a pag. 289.

[5] Queste due Veneri, come l'altra al Museo del Louvre e quelle della Galleria *Nazionale* di Londra, a suo luogo ricordate, mostrano per la composizione la loro origine da disegni o schizzi del maestro. Furono

La Vergine, il Putto ed Angeli nella Galleria Bromley in Londra.

Nella stessa Galleria si ha un tondo su tavola rappresentante la Vergine inginocchiata, veduta di profilo, che adora a mani giunte il Bambino steso supino su di un prato fiorito. Questi è rivolto con le braccia stese e le mani aperte verso la Madre, ed è sorretto da tre Angeli in ginocchio. Altri due Angeli parimenti inginocchiati veggonsi dall'altro lato presso alla Vergine. Nel fondo avvi un rosaio e la campagna. Il colore è piuttosto crudo di tinte, e potrebbe essere lavoro eseguito da qualche scolare di Sandro. Le figure sono di poco inferiori al naturale.[1]

La Vergine col Putto nella Galleria di lord Elcho in Londra.

La Galleria di lord Elcho a Londra possiede una tela in cui è raffigurata la Vergine, di profilo, che inginocchiata adora il Divin Figliuolo. Questi è posto su di un drappo verde ed appoggiato ad un cuscino su di un prato fiorito. Dietro v'è un boschetto di rose e da un lato una fabbrica. Le figure sono circa tre quarti del naturale. È un grazioso dipinto del nostro maestro. Sembra che la pittura, che ora è su tela, fosse un tempo su tavola. Apparteneva dapprima a lord Northwick: fu esposta nella grande Mostra di Manchester col n. 53.

La Nativita nella Galleria di Earl Dudley in Londra.

Nella Galleria di Earl Dudley (Londra) trovasi un tondo su tavola rappresentante la Natività di Nostro Signore. Le figure sono circa un terzo di grandezza naturale. Nel mezzo vedesi il Putto steso supino: dinanzi ad esso la Vergine inginocchiata sta pregando a mani giunte. Dall'altro lato sta San Giuseppe seduto con la testa appoggiata alla mano del braccio sinistro, il cui gomito tiene appoggiato sulla gamba. Dietro evvi San Giovanni bambino che prega. La scena si chiude con un fondo di

forse dipinte da abili scolari negli ultimi anni della vita del Botticelli, quando questi doveva maggiormente valersi di aiuti.

[1] Questo dipinto e gli altri due suaccennati, vennero comprati da lord Ashburton alla vendita dalla Galleria Bromley.

paese. L'esecuzione tecnica mostra che questo è un lavoro di qualche debole seguace della maniera del Baldovinetti e del Botticelli.

Figura di donna nella Galleria Stirling in Londra

La Raccolta di sir Antony Stirling (Londra) possiede una mezza figura di donna di grandezza naturale e dipinta su tela. È ritratta di tre quarti e rivolta a sinistra. Con le mani si spreme il latte dal seno: è in parte coperta da una veste gialla lumeggiata con oro. Porta in testa un diadema con perle e delle piume: da questa acconciatura scende un ricco e fine drappo a righe rosse e verdi, tempestato di perle, che gira attorno al collo e lungo la figura; così anche la folta e ricciuta capigliatura le scende lungo la vita. Il fondo è formato da un paese irriguo con alberi verdeggianti. Il dipinto, molto offeso ed oscurato nel colore, sembra essere porzione d'un quadro del Botticelli, di soggetto allegorico. Il suo proprietario era disposto a credere che in questa figura fosse ritratta la Bella Simonetta.[1]

L'Adorazione dei Re Magi ora nella Galleria Nazionale di Londra.

Oltre alla tavola già da noi ricordata, rappresentante la Natività di Cristo, trovavasi nella Galleria Fuller Maitland un'altra tavola (tondo) attribuita al Botticelli. Essa è ricca di circa 70 figure in piccola dimensione, e rappresenta la storia dell'Adorazione dei Re Magi. La composizione è disposta in conformità ai principii d'arte che regolano il bassorilievo. Nel centro sta la Vergine che tiene il Bambino Gesù seduto sulle sue ginocchia. L'uno e l'altra veggonsi di fronte. Da un lato, presso alla Nostra Donna, trovasi San Giuseppe ritto in piedi, in atto di osservare il più vecchio dei Re Magi che presentasi di schiena, ed è inginocchiato dinanzi a Gesù. Da una parte sta il secondo dei Re, parimenti inginocchiato, che volgesi verso il Salvatore in atto reverente.

[1] Anche questa figura non rassomiglia ad alcuno dei ritratti già ricordati, creduti della Bella Simonetta.

Il più giovane dei Re trovasi dall'altro lato del quadro: esso si fa innanzi verso la Vergine levandosi in atto di reverenza la corona. Gli altri due l'hanno già deposta. Questo gruppo è a modo di piramide e mostra forme e caratteri che rammentano quelli di Fra Filippo Lippi. Ai lati sono disposte molte figure del seguito numeroso, in isvariati e belli atteggiamenti. Dietro alla Vergine, tra le mura d'un monumento classico in gran parte diruto, vedesi la capanna con entro il bue e l'asino presso alla mangiatoia. Da un lato, a destra di chi osserva, sulla parte d'un muro rimasto ritto, sta un pavone. Tra le figure del seguito, da una parte, vedesi un servo seduto che tiene una scimmia, e più da lungi, nel fondo, si scorgono la campagna fiorita, un bosco con cervi e sul monte una città medioevale. Sul davanti del quadro sono disposte molte altre persone del seguito, come le prime, in modo da disegnare, attorno al gruppo principale, un mezzo cerchio per parte, seguendo così la forma rotonda della tavola. Anche queste figure si presentano in atteggiamenti vari e animati: alcune d'esse spingonsi innanzi per vedere il Messia. Sul davanti del quadro, alcuni servi sono a guardia di cavalli bardati, che presentansi di fronte, o col dorso e di scorcio, i quali hanno forme che ricordano quelle dei cavalli dell'arte classica. Tra questi ve ne ha uno che nel movimento ci fa sovvenire quelli coi loro domatori nella piazza del Quirinale a Roma. Tra le figure del seguito, stanno alcuni araldi a cavallo che dan fiato alle trombe; altre a piedi, nel mezzo, chiudono la scena. Fra queste, a destra di chi osserva, si scorgono dei servi che si cacciano innanzi per vedere; uno di questi conduce un cane col guinzaglio ed un altro una scimmia. Da questo lato si vedono nel fondo dei grandi archi, che rammentano gli acquedotti romani, al di là dei quali scorgesi la campagna con dei colli fioriti.

In questa composizione piena di movimento e di vita, notasi (come anche altrove fu osservato) che il pittore seguì le leggi scultorie del bassorilievo e profittò dello studio dell'antico. È da credere che tale lavoro sia stato eseguito dopo che il Botticelli si recò a Roma. L'esecuzione è molto diligente ed accurata e le luci sono rilevate coll'oro.[1]

Nella stessa Galleria trovavasi un altro dipinto rappresentante la Vergine in atto di adorare Gesù Bambino. Non ci sembra sia una pittura del Botticelli ma della sua scuola.

La Vergine col Putto già nella Galleria Fuller Maitland.

Nella Galleria Hamilton a Glasgow (Scozia), oltre al quadro già ricordato della Assunzione della Vergine, dipinto dal Botticelli per Matteo Palmieri, si ha un'Adorazione dei Re Magi con molte figure di piccola dimensione, indicata come lavoro di Sandro. A noi sembra invece lavoro di Filippino Lippi, ed avremo a parlarne tra le opere di questo pittore.

L'Adorazione dei Re Magi nella Galleria Hamilton in Glasgow.

Ai nn. 109 e 110 della Galleria Christ-Church, si hanno, su tavola, dieci piccole figure indicate come Sibille, dipinte sotto a finte nicchie. I caratteri sono quelli di qualche scolare del Botticelli.

Figure nella Galleria Christ-Church.

Nella grande Mostra di Manchester del 1865 fu esposta, sotto il n. 3, una tavola (tondo) nella quale è rappresentata la Vergine che abbraccia Gesù Bambino. La pittura (che è in alcune parti restaurata) non mostra le belle qualità del maestro, sebbene ad esso fosse attribuita. Dalla tecnica esecuzione mostrerebbe invece esser lavoro di qualche scolare del Botticelli. Il quadro apparteneva al marchese di Lothiam.

La Vergine col Putto nella Mostra di Manchester.

[1] Anche questo tondo fu comprato dalla Galleria Nazionale di Londra, ove trovasi esposto col n. 1033. Nel catalogo si esprime l'opinione che sia lavoro di Filippino Lippi.

La pittura ha sofferto parziali ritocchi ed è alquanto oscurata nel colore.

Il martirio di San Sebastiano e le Tentazioni di Sant' Antonio nella Galleria di Livepool.

Nel catalogo della Galleria di Liverpool venivano indicate come opera di Andrea del Castagno o di Masaccio, le due tavolette che sono ivi esposte coi nn. 14 e 15 e che rappresentano il Martirio di San Sebastiano e le Tentazioni di Sant'Antonio. Queste due tavolette, parte di una predella, hanno caratteri che escludono esser lavori di Andrea del Castagno o di Masaccio: a noi sembra invece che mostrino la mano di Sandro Botticelli e dei suoi seguaci.

L' Adorazione dei Re Magi nella Galleria dell' Eremitaggio in Pietroburgo.

Nella Galleria dell'Eremitaggio in Pietroburgo, si ha al n. 3 una tavola del Botticelli rappresentante l'Adorazione dei Re Magi, con molte piccole figure. La Vergine col Bambino Gesù è seduta su di un rialzo di terra, nel mezzo di una campagna fiorita, in un edificio di stile classico in gran parte diruto, che serve di capanna. A destra della Vergine trovasi San Giuseppe, il quale vedesi di fronte, ritto in piedi ed appoggiato con le mani al lungo bastone. Esso, con aria sorridente, sta osservando il più vecchio dei Re Magi, che vedesi da quel lato, di profilo, ed è inginocchiato ed incurvato davanti alla Vergine. Questi, mentre guarda con aria compiacente Gesù, stende la mano destra coperta in parte del lungo drappo, che gli scende dalle spalle e si avvicina per baciargli il piede. Il Bambino è tenuto dalla Vergine a sedere sul suo ginocchio manco. Essa posa sulla spalla del Figliuolo il braccio sinistro, tenendo tra le dita della mano un pannolino che gira attorno di lui, e che vien raccolto dall'altra mano abbassata. Il Redentore con la mano sinistra sul corpo tiene il pannolino che lo copre, mentre stende l'altro braccio e apre la mano fissando gli occhi sul Re, come se fosse incerto e titubante, ma lo assicura la Madre che con la testa alquanto inchinata lo guarda amorosamente. Dall'altro lato, di contro a questo Re, si vede il secondo quasi di schiena, che con un ginocchio a terra, alquanto incurvato della persona, rivolgesi a Gesù.

Esso tiene nella mano destra sopra ad un panno che gli scende dalle spalle, l'offerta, porgendola in atto supplichevole a Gesù. Dall'altra parte, dietro al primo di questi due Re, si fa innanzi il terzo che ha nella mano sinistra l'offerta, mentre con l'altra si tocca il mento. Dintorno stanno le persone del seguito, alcune in ginocchio altre in piedi, in isvariati atteggiamenti, rivolte verso il Salvatore e la Vergine. Più da lungi veggonsi di fronte alcuni cavalieri che si fanno innanzi. Da questo lato molte pietre sono ammassate confusamente le une sulle altre in terra, in vicinanza ad un arco, rimasto ritto, con sopra delle bozze di pietra. Tra queste veggonsi erbe ed un arboscello. Altri massi posti l'uno sull'altro scorgonsi un poco più da lungi. In fondo è una collina con alberi, e in maggior lontananza si scorge la campagna con montagne. Dall'altro lato, dietro al Re inginocchiato portante l'offerta, sono disposte le figure del seguito in modo conforme a quelle che stanno di contro, cioè in guisa di semicerchio. Anche qui, parte di esse sono in piedi, parte in ginocchio, ed hanno tutte atteggiamenti diversi. Queste figure sono vestite coi costumi del secolo XV, e mostrano d'essere ritratte dal vero: sembra anzi che alcune di esse si sieno vedute in altre tavole del Botticelli rappresentanti questo stesso soggetto. Dalla stessa parte, in vicinanza alla capanna, sorgono due alberi ricchi di foglie, e si presentano per primi due cavalli bardati, l'uno vòlto verso l'altro, tenuti per le briglie da servi a piedi. Questi due cavalli, sia per le forme come per le bardature, ricordano il cavallo che Andrea del Castagno fece pel monumento di Niccolò di Giovanni da Tolentino nella chiesa di Santa Maria del Fiore in Firenze.[1] Dietro al primo di

[1] Vedi vol. V. di questa opera, pag. 94 e segg. *Vita di Andrea del Castagno.*

questi due cavalli (e per l'appunto dietro a quello che indietreggia), vedesi uno dei servi che, pieno di vita, con la mano del braccio sinistro sollevato tiene pel morso il cavallo. Questo gruppo ricorda quello dei cavalli coi domatori già ricordato che vedesi sulla piazza del Quirinale a Roma. Dietro stanno altre persone del seguito a cavallo, che si mostrano di fronte, ma sono in gran parte nascoste dai cavalli e dagli uomini che precedono. Da un lato sorgono degli alberi fioriti, e più da lungi e attraverso la capanna, scorgesi il rimanente della campagna fiorita, con un fiume che vi scorre pel mezzo e con intorno delle colline. Alcune montagne che staccano sull'azzurro del cielo chiudono la scena. Sul davanti del quadro, in mezzo all'erba, vi sono dei massi di pietra.

La pittura sofferse dei ritocchi parziali, laonde il colore si è reso in alcune parti oscuro. In ogni modo questo è evidentemente un bel lavoro del maestro, pieno di movimento e naturalezza e con molti ritratti. Ma delle persone ritratte null'altro possiam dire se non che esse appaiono anche in altri dipinti del Botticelli.

Pitture perdute.

Oltre alle pitture summentovate, se ne hanno varie di cui il Vasari ed altri fanno parola, ma che s' ignora ove siano o qual fine abbiano fatto.

Per le monache delle Convertite (Firenze) fu fatta una tavola dal Botticelli.[1] Al tempo dell'annotatore del *Riposo* del Borghini,[2] questa tavola, citata da molti scrittori senza descriverne il soggetto, trovavasi nell'ingresso del convento.

In Casa Medici era ricordata una Pallade nell' inventario delle masserizie di Lorenzo il Magnifico sotto il n. 9, e fu pure citata dal Vasari.[3]

1 Vasari, vol. V, pag. 111-12.
2 Vol. II, pag. 134.
3 Vol. V, pag. 112. « In casa Medici, a Lorenzo vecchio lavorò

Il San Sebastiano mentovato dal Vasari[1] crediamo possa esser quello ricordato nella Galleria di Berlino. In una camera di casa Vespucci nella via de' Servi, trovavansi « molti quadri chiusi da ornamenti di noce per ricignimento e spalliera, con molte figure e vivissime e belle. »[2] Nel Vasari, edito dal Sansoni[3] si osserva che « queste pitture non esistono più fin da quando la casa Vespucci fu incorporata nel palazzo Incontri. »

Sono parimenti perdute le pitture dello Spedaletto in quel di Volterra.[4] Così non si sa che fine abbia fatto una pittura rappresentante Bacco, « che alzando con ambe le mani un barile, se lo pone a bocca; il quale è una molto graziosa figura. »[5]

Nel duomo di Pisa cominciò il Botticelli per la cappella della Impagliata « un'Assunta con un coro d'Angeli; ma poi, non gli piacendo, la lasciò imperfetta. »[6]

In San Francesco di Montevarchi eseguì una tavola per l'altar maggiore,[7] della quale non si conosce il soggetto.

Fece il baldacchino d'Orsanmichele,[8] e in Santa Maria Novella una storia con figure nei ricami del fregio della croce, che i frati portavano in processione.[9]

» molte cose; e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi » che buttavano fuoco; la quale dipinse grande quanto il vivo. »

[1] Vol. V, pag. 112.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 113. In nota si dice: « non sappiamo il » destino di queste pitture. »

[3] Tomo III, pag. 312.

[4] Vedi Vasari, vol. V, pag. 118.

[5] Vedi Vasari, vol. V, pag. 121.

[6] Vedi Vasari, vol. V, pag. 121.

[7] Vedi Vasari, vol. V, pag. 121.

[8] Vedi Vasari, vol. V, pag. 121: « E di sua mano così fatto è il bal- » dacchino d'Orsanmichele, pieno di Nostre Donne, tutte variate e » belle. »

[9] Vedi Vasari, vol. V, pag. 122: « Fu copioso di figure nelle sto- » rie; come si può veder ne' ricami del fregio della croce che portano » a processione i frati di Santa Maria Novella, tutto di suo disegno. »

Così fece al Monastero degli Angeli, nella camera del Priore, un piccolo tondo con « figure piccole, ma graziose molto e fatte con bella considerazione: [1] » se ne ignora però il soggetto, e altresì un tondo con una Epifania per casa Pucci.[2] Un tondo dipinse nel 1487 per la sala dell'udienza del Magistrato dei Massai della Camera.[3] Un'altra tavola con la storia dei Re Magi, avrebbe dipinto Sandro nel palazzo dei Signori sopra la scala che va alla catena.[4] Con questo soggetto dell'Adorazione dei Re Magi abbiam ricordato un dipinto nella Galleria Fuller Maitland in Inghilterra; un'altra tavola, pure con piccole figure e con lo stesso soggetto nella Galleria del duca Hamilton in Scozia, ed una terza con la stessa storia e con figure un quarto circa della grandezza naturale nella Galleria dell'Eremitaggio a Pietroburgo: però di questi dipinti non si conosce la provenienza nè dove originariamente si trovassero. Forse tra questi potrebbero essere quei dipinti eseguiti dal Botticelli con questo soggetto, che s'ignora dove ora si trovino.

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 122.
[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 114.
[3] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 322, in nota.
[4] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, pag. 323, in nota.

INDICE DEL VOLUME SESTO.

Alesso Baldovinetti, figlio di Baldovinetto di Alessandro Baldovinetti, nacque il 14 ottobre 1427 (38). — Suoi tentativi per la ricerca di un nuovo metodo di colorire (39-40). — Alesso musaicista (40). — La sua maniera si avvicina a quella di Paolo Uccello, Andrea del Castagno, dei Peselli e di Domenico Veneziano (40). — È iscritto fin dal 1448 nella Compagnia dei pittori (40). — Lavora nella cappella di Sant' Egidio in Santa Maria Nuova, e per Andrea del Castagno (40). — Pagamenti di alcuni lavori da esso fatti (41-44). — Versatilità dell' ingegno d'Alesso (44). — Fornisce il disegno per un ritratto di Dante (44). — Stima un dipinto di Neri di Bicci per la Chiesa di San Romeo (45). — La Natività di Nostro Signore, nel Chiostro della Santissima Annunziata in Firenze (45-49). — Realismo del Baldovinetti (49). — La Vergine col Putto e Santi, tavola nella Galleria degli Uffizi in Firenze (49-50). — Tavola per la Cappella maggiore di Santa Trinita, nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze (51-55). — Affreschi nella cappella suddetta (55). — Dalla stima che ne fecero Cosimo Rosselli, Benozzo Gozzoli, Pietro Perugino e Filippino Lippi, la fama del Baldovinetti come uno dei più grandi artisti fiorentini del tempo fu assicurata (55). — Suo metodo difettoso di colorire (56-59). — Il Baldovinetti dovette occuparsi di chimica; insegnò a lavorare il musaico a Domenico Ghirlandaio e dettò le norme per far le pietre, lo stucco e il modo di lavorarlo (59). — Suoi lavori in musaico (60). — Stima, con altri pittori, una tavola ed un tabernacolo dipinti da Francesco di Giovanni (60). — Lunetta nella Chiesa di San Niccolò in Firenze 61-62). — Tavola rappresentante la Vergine seduta col Bambino, nella collezione Duchatel in Parigi (63-64. — Tavola rappresentante la Vergine che adora il Bambino con S. Giovanni, Angeli e Serafini, nella Galleria di Modena (64). — Tavola rappresentante Cristo in croce con la Vergine e S. Giovanni Evangelista, nella Galleria del Museo di Napoli (64). — Tavola rappresentante l'Annunziazione dell' Angelo a Maria, nella Galleria di Dresda (64-65). — Tavola rappresentante la Vergine e tre Angeli inginocchiati che adorano Gesù, nella Galleria di Monaco (65). — L'Adorazione dei Re Magi nella Galleria di Schleissheim (Baviera) (65). — Ritratto di Alesso (65-66). — Si riduce, già vecchio, all' ospedale (66). — Vi muore il 31 agosto 1499 (66). — Dona all'ospedale che ricettavalo tutti i suoi beni (66). — Discepolo di Baldovinetti fu Giovanni Graffione fiorentino (67). — Questi nacque nel 1455 da Michele di Larciano di cognome